

IMMAGINI E FIGURE

MOMENTI DELLA PITTURA IN ITALIA

1928-1942



MUSEO CIVICO
RIVA DEL GARDA

IMMAGINI E FIGURE
MOMENTI DELLA PITTURA IN ITALIA
1928-1942

IMMAGINI E FIGURE

MOMENTI DELLA PITTURA IN ITALIA

1928-1942

a cura di
Paolo Fossati

MUSEO CIVICO
Comune di Riva del Garda
Assessorato alla Cultura
23 luglio - 9 ottobre 1988

IMMAGINI E FIGURE
MOMENTI DELLA PITTURA IN ITALIA
1928-1942
a cura di Paolo Fossati

MUSEO CIVICO DI RIVA DEL GARDA
23 LUGLIO - 9 OTTOBRE 1988

Ideazione e coordinamento:
Marina Botteri - Gianni Pellegrini

Progetto allestimento: Museo Civico
Realizzazione: Remo Ballardini, Gino Bortolameotti, Luciano Tisi

Sorveglianza sale: Remo Ballardini, Gino Bortolameotti, Fiorella Miorelli, Giovanna Morghen, Walter Serafini, Luciano Tisi

Progetto grafico catalogo: Gabriele Weber - Trento
Stampa: Tipolitografia Temi - Trento

Referenze fotografiche: Foto Amodei, Arte Fotografica, Carlo Aschieri, Alfio Bovolenta, Luca Carrà, Michele Da Villa, Luciano Eccher, Fabio Emanuelli, Maria Fadda, Giuseppe Ghedina, Tecnifoto Giovara, Gianni Mari, Umberto Marzani, Giuseppe Mazzetto, Giovanni Molino, Foto Perotti, Vincenzo Pirozzi, Ferruccio Rapazzi, Claudio Rensi, Michele Rubicondo, Foto Saporetto, Oscar Savio, Foto Simicich, Pierangelo Zambruno, Archivio Civico Museo d'Arte Moderna di Ferrara, Archivio Galleria Philippe Daverio di Milano, Archivio Fotografico Museo Civico di Torino - Galleria d'Arte Moderna, Archivio Museo Provinciale d'Arte di Trento

Assicurazioni: Ferbrokers S.p.A. Milano

Trasporti: Gondrand - Torino

Si ringraziano per i gentili prestiti: le Istituzioni pubbliche ed i collezionisti privati.

Si ringraziano inoltre per la preziosa collaborazione: Carlo Grossetti - Galleria Annunciata di Milano; Netta Vespignani - Archivio Scuola Romana di Roma; Giovanni Audoli, Francesco Muzi e Federico Riccio.

Ferbrokers s.p.a.

MEDIAZIONI IN ASSICURAZIONI E RIASSICURAZIONI
corrispondenti dei Lloyd's, London
20129 Milano - Via Nino Bixio, 38



Azienda Autonoma di Soggiorno

SOMMARIO

- 6 Presentazione
Enzo Bassetti
Dario Mosaner
- 7 Nota introduttiva
Marina Botteri
- 9 Immagini e Figure
Momenti della pittura in Italia
1928-1942
Paolo Fossati
- 83 Catalogo opere esposte
- 87 Documenti

PRESENTAZIONE

Dopo «Il Tempo degli Astratti» il Museo Civico offre oggi, nell'ambito di un programma pluriennale dedicato alla conoscenza e allo studio di particolari momenti e situazioni dell'arte italiana di questo secolo, una mostra dedicata alla pittura figurativa degli anni Trenta; vengono così presentati all'attenzione del pubblico alcuni giovani autori che, in quegli anni, «debutteranno» dando il meglio della loro produzione artistica. Tra i più conosciuti appaiono in mostra Guttuso, Morlotti, Vedova, Scipione, Mafai e Garbari, con opere altamente significative, al fine di restituire il clima, l'atmosfera di quel periodo così ricco di fenomeni e progetti innovativi per l'arte italiana.

Una mostra, quindi, che integra e completa la rassegna dedicata all'astrattismo lombardo, contribuendo all'indagine conoscitiva del '900 artistico italiano. Con questa iniziativa il Museo Civico di Riva del Garda si pone così nuovamente, all'attenzione della critica nazionale, divenendo strumento di ricerca e di intelligente informazione, partecipe alle problematiche del dibattito culturale moderno e contemporaneo.

DARIO MOSANER
Assessore alla Cultura

ENZO BASSETTI
Sindaco del Comune
di Riva del Garda

NOTA INTRODUTTIVA

Tra il 1928 e il 1942, in più centri d'Italia si verificano importanti avvenimenti artistici: ci riferiamo alle prime mostre a Torino del gruppo dei «Sei», alle esposizioni dei «chiaristi», tra cui Lilloni e Del Bon, nella Galleria Bardi (1929), poi Galleria del Milione a Milano, dove troviamo anche Garbari, Sassu, Tomea; alla nascita a Roma del sodalizio tra Scipione, Mafai e Raphaël, la cosiddetta «Scuola Romana» come la definisce Roberto Longhi nel 1929 sull'«Italia Letteraria». Nella seconda metà del decennio nuovamente Milano diviene centro propulsore di cultura con la formazione di «Corrente», conseguenza e reazione alle tensioni sociali e politiche di quel periodo, a cui partecipano tra gli altri Guttuso, Migneco e che vede gli esordi di Morlotti e Vedova.

Accomuna gli artisti protagonisti di questo vivace momento culturale, la volontà di reagire al «sarfattiano Novecento», la ricerca di nuove soluzioni formali e contenutistiche che si concretizza in una rinata vitalità artistica, in risposte e poetiche differenti, con riferimenti a fatti culturali precedenti e contemporanei ed aperture al clima artistico europeo.

La diversità dei linguaggi emerge nell'ambito della mostra «Immagini e Figure» attraverso una limitata, ma precisa scelta di opere che, per il loro carattere innovativo, mobilitarono la critica di allora, come: «La Bella del Molo» di Paolucci, «L'Asso di spade» di Scipione, «L'Île des Charmes» di Savinio, «Nudo disteso» di Birolli e «Statue» di Morlotti.

Significativa all'interno della rassegna risulta la presenza di due artisti trentini come Garbari e Zanini, di cui figurano le opere: «Il Cantico dei Cantici», «Il Miracolo della Mula» e «Natura morta».

Tramite una inedita rilettura critica, evidenziata dall'approfondito saggio in catalogo, queste ed altre opere storiche vengono proposte all'attenzione del pubblico da Paolo Fossati, che tali situazioni vuole documentare presentandone le «emergenze», insistendo sugli aspetti più caratteristici ed individuali dei singoli quadri, nell'intento di rivelare al visitatore quanti più momenti è possibile, del clima artistico, della fantasia e cultura che animarono la pittura italiana degli anni Trenta.

MARINA BOTTERI

Direttrice del Museo Civico di Riva del Garda

IMMAGINI E FIGURE
MOMENTI DELLA PITTURA IN ITALIA
1928-1942

Paolo Fossati

Gli anni, di cui questa mostra documenta alcuni momenti *figurativi*, (perché a quelli non figurativi Riva ha già dedicato una mostra), corrono lungo un arco che va dal 1928 ai primissimi anni quaranta. Ancora una volta, nel mirino di un'esposizione sono i fatidici «anni trenta». Ma la mostra non vuole fornire, come hanno fatto e bene altre rassegne, il quadro di insieme del periodo; vuole scegliere alcuni esempi, toccare pochi temi, mostrare certi autori. Che cosa «monta in scena», in quel tratto di tempo? Che distinzioni o novità si profilano e come?

Eliminati i maestri, che pure contano non poco perché portano in primo piano una lunga ricerca di tradizione del nuovo italiano; lasciati da parte i Carrà ed i Sironi, i Morandi e i Tosi ed i De Pisis, per dire i referenti più certi del decennio; restano in campo alcune emergenze di diversa cultura e generazione. I giovani, una volta tanto non categoria astratta ma ragione biografica precisa, propongono un diverso paesaggio, a volte qualche rigidità da sottobosco, e con loro ecco in scena certe tipologie più puntuali (il paesaggio, la composizione visionaria, il racconto surreale). Scopo della mostra è quello di mostrare delle opere e delle tendenze, ma sempre all'interno di un ben specificato autore e di una ben radicata presenza. E il catalogo di questo vuol dare conto. Esaminerà, nelle pagine che seguono, qualche condizione generale, certe «idee che erano nell'aria» e che operativamente si sono mostrate al vivo nelle opere; motiverà alcune opere ed autori; raccoglierà in una breve antologia di scritti non poetiche o manifesti, ma pagine di artisti, di critici, di letterati, e di politici infine, in cui, senza pretese di esaustività, certi climi, certe rettoriche, certe oscurità e sordità emergono meglio, ed aiutano a capire, a macchia, situazioni ed attese.

Resta da parte la presenza dei futuristi, attivi in questi anni sul fronte figurativo come su quello delle arti applicate e dell'architettura: questione importante e su cui la critica dibatte adeguatamente.

Non toccava a questa mostra affrontare l'argomento come le restavano estranee le altrettanto importanti questioni della scultura e dell'incisione.

Antonietta Raphaël, *Natura morta con chitarra*, 1928

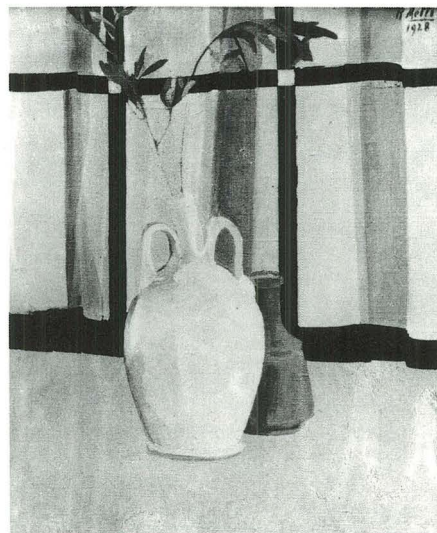


È fatale iniziare da qualche indicazione di fondo, lasciando da parte cronologie e vicende ormai raccontate da cataloghi recenti sul decennio, su scuole e gruppi, come su personalità. Né mancano i libri ed i saggi dedicati all'Italia fra le due guerre, cui fare saggio ricorso.

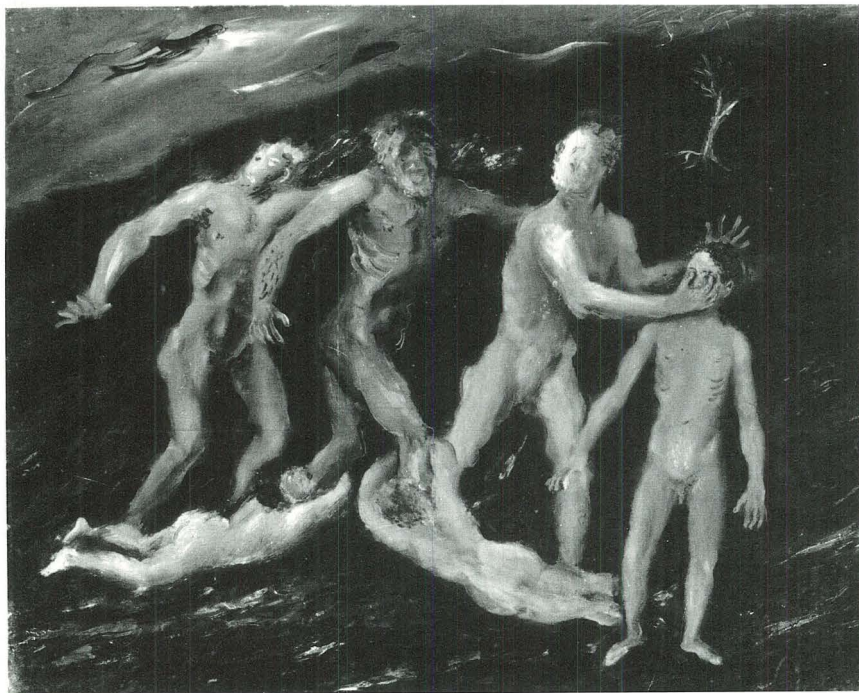
È fatale dire che qualcosa, ad apertura dell'arco fine anni venti primi quaranta, giace alle spalle. La stagione dei valori plastici, del realismo magico, del recupero accademico dell'antico è di fatto alle spalle. Se vogliamo sbrigarcela con una formula generale possiamo metter le cose così: c'è un impianto più personale, una intimità o segretezza di esperienze a prevalere, c'è un bisogno di verità locali e circostanziate, di territori raggiungibili a vista e frequentabili. Non è intimismo o ricaduta individualistica (anche se, per intendersi, si fa un gran parlare, negli anni trenta e per i «giovani», i «nuovi», di romanticismo), c'è una traccia vistosa di realtà (il «genere» ritratto, o la natura morta o il paesaggio-veduta stanno a testimoniarlo: non

un realismo di posizione, ma un rapporto, forse spesso raddomantico ed a strattoni, con cose, persone e movimenti o flussi di oggetti: come per definirsi un limite, un confine, persino una constatazione fisica. Accensioni, estri, ricerche, motivi si regolano, per dir così, alla luce di simili concretezze-sfuggenze (nel 1943 sarà Montale ad annotare, non solo per De Pisis di cui sta parlando, «il forte ostacolo positivo di una materia esterna da dominare»; e Ungaretti sette o otto anni prima dice che il liberarsi di una materia eccessiva e quotidianamente invadente è compito delle arti a metà anni trenta: due modi di dichiarare una frizione, in ogni caso).

Rapidamente, è alle spalle l'esperienza del sarfattiano Novecento, il confronto di aree culturali diverse in nome di una fusione possibile fra «senso della classicità» (chiarezza di stesura, ordine razionale delle presenze, obbedienza a canoni e leggi museali: strumenti di comunicazione, ogni volta, più che ragioni artistiche in sé) e emotività e tensioni ed esperienze. Troppo carica, troppo unta e pasticciata la formula coloristica che ne veniva fuori, troppo materica e viscosa per convincere i più giovani. Il richiamo all'ordine



Roberto Melli, *Vaso con fiori*, 1928



Scipione, *Apocalisse*, 1930

con la licenza poetica dei sentimenti implica ancora, per Scipione come per Birolli come per Menzio e così via, mancanza di qualsiasi chiarezza, decongestione, risolutezza di non impegolarsi in questioni di formule e di doverose rivisitazioni storiche.

Certo, i classici sono un referente, lo sono anche lungo l'arco anni trenta, ma, di nuovo, non per le formule che consentono o propongono, ma perché, appartengano al cinque o al sei o all'ottocento, mostrano che formule ed alchimie sono rette da un gesto risolutore, da un impianto di risultati che non è una anamnesi o una formula ma un'esperienza ed un'espressione, una solidità capace di affermare.

L'officina dei classici va benissimo, ma i risultati più che l'esito duraturo, volevano una conquista di classicità dal respiro immediato e dalle ragioni vitali. E proprio la vitalità, una vita nei quadri, langue nelle sale allestite dalla Sarfatti: lettere, diari, articoli in rivista a Roma a Torino a Milano ribattono un disagio. (Nell'editoriale che apre la rivistina «Fronte» si parla, e non casualmente, della necessità di riconoscersi «nella felicità di una compiutezza espressiva» che è dell'opera d'arte).



Renato Birolli, *Eldorado*, 1935



Francesco Menzio, *Natura morta con ciliege*, 1931

Se mai il referente è spostato alla letteratura, a poeti e romanzieri, ma soprattutto a quel misto di filosofica psicologia e di buon senso lirico che è il poemetto in prosa. Non è che la letteratura invada le fantasie, è che in quelle pagine di rivista, nelle plaquettes e nei libri si ritrovano tensioni note ma convertite nel fascio fisico della pagina stesa, in qualche modo pregnante. Si può definire una sorta di mappa, in cui leggere, come ha segnalato di recente Siciliano «un fascio di presupposti, dove pittura e letteratura andarono univoche senza stingere fra loro, eppure fuse in una strana unità». Soprattutto, mi pare, toccò alla letteratura segnalare come ragioni, tensioni, climi, attese non a caso stessero in una galassia frammentata, rotta, polverulenta, cioè senza necessaria unità di giro di frase e senza centro necessariamente costituita. Come nei versi letti in versione, oggetti e accensioni, iperbole e colori stanno vicini, con tutti i loro salti logici possono formare racconto (le nature morte, le vedute con figure, i miti) in quanto il punto unitario, l'aggregazione è altrove, il moto visivo o fisiologico sposta i centri. Sono «impertinenze», rappresentano, dipinti lì dove sono dipinti, scritti lì dove sono scritti, un riferimento a cercare oltre il peso immediato della vita d'ogni giorno e le sue reattività psicologiche, oltre il cristallizzarsi delle forme pittoriche, poetiche, condizionanti ed esclusive. (È interessante una osservazione recente di Morosini per Scipione, un rilievo tecnico di qualche portata: «in qualche tela, vedi il *Sogno di Giacomino*, il concatenamento delle immagini riproduce un poco meccanicamente il processo analogico dello epigramma o del poemetto in prosa saturi di ironia e non è da escludere che sia stato questo aspetto marginale della sua pittura ad affascinare allora, gli scrittori romani, e ad alienargli immediatamente l'interesse della critica d'arte»). È possibile dipingere, figurare, dire, non le forme e non la psicologia?

Se rileggiamo alcuni passi di lettere o di diari sembra davvero che lo sforzo sia in quella direzione.

Mafai, 1928: «il modo migliore per afferrare una sensazione, un pensiero, è non pensare a nulla. Bisogna lasciare posto perché si avvicinino e si posino e prendano forma questi spiriti inafferrabili, queste voci silenziose». Pirandello discorre di «una constatazione di elementi disunentesi» e scrive: «l'essermi sentito insieme così direttamente chiamato a essere partecipe, eppure restato così distante, così discosto dalla cosa veniente, e poi avvenuta. L'annullamento di un nulla». Ancora Mafai: «il pensiero è pigro davanti ad argomenti al di là delle questioni abituali e senza farsi accorgere si riporta quasi elasticamente sui fatti comuni profittando del più tenue filo». Oppure: «anch'io qualche volta ho gli occhi aperti su paesi non veduti e le mie mani sono avidi di sensualità sconosciute e quindi attività pura più larga, chiara». E Scipione: parla di «sogni, speranze, tutto» che precipita in uno spazio astratto perché ricade «entro una realtà che è mia e che non vivo. È la vita che se ne va, senza che me ne accorga, senza che niente partecipi in me a questa distruzione». Cagli, ancora: «le nuvole volano sopra le teste, gli elementi collaborano alle fioriture e le colpe e i meriti non sono quasi mai degli uomini».

Lo scenario si sposta, il punto di attenzione si muove di conseguenza: non



Mario Mafai, *Paesaggio romano*, 1929

mi pare questione di esistenziale inappartenenza ma di una applicazione della pittura, (perché di pittura qui ognuno parla), a nuovi soggetti e nuove realtà. (Gatto scrive di Spazzapan, e si affretta a registrare: «bisogna dare atto a Spazzapan di essere ben consapevole di infrangere sempre un'armonia... oppure di cercare accanitamente una tenerezza, un grido di vita». E le schede sono moltiplicabili).

Se in questo «spazio a lato» non imperversa la psicologia personale, la proiezione individuale, il diario, la psicologia non manca, e non manca un uso specifico, voluto, della psicologia. Savinio tira a rovesciare un luogo comune del surreale, scrive che non si contenta di rappresentare l'informe ed esprimere l'incosciente, ma che mira «a dar forma all'informe e coscienza all'incosciente»: perché vuole «per mezzo di *altre cose*, e di *cose diverse*, di far conoscere la cosa il meglio che si può, illuminandola con la luce più intensa, penetrarla il più profondamente». E dal momento che cose e persone hanno carattere e destino, carattere e destino siano i tratti in questione, non stilistica né formalistica. Fa figure deformate e animalesche, e osserva di non avere alcun intento satirico, che quella procedura (perché di percorsi o procedure si tratta) è una «accentuazione psicologica»: «sono *studi di caratteri*, meglio ancora *ritratti*»; in altri termini, la «rivelazione del nascosto». L'accentuazione, cioè una volontà deliberata pittoricamente, il non abbandono, il controllo e l'analisi, implicano la volontà: l'artista è colui che ha una volontà, e lo sviluppo della volontà non si affida al caso come agli incidenti di vita quotidiana, ai valori di superficie. È qualcosa d'altro, qualche cosa sfuggito ad un controllo. (Per questo l'arte è un mondo «spirituale», o il «mondo dell'anima», di una perfezione di cui si dà la rappresentazione o l'immagine, ben sapendo che quella armonia o maturità o perfezione, ammesso ci sia mai stata, oggi non c'è più). C'è un metodo che gioca su uno scarto minimo, su un anello del quotidiano felicemente spezzato, «lo sviluppo di una volontà è puro caso: caso di negligenza, caso di orfanismo, caso di artista. «Un destino è sfuggito al controllo!», urlo d'allarme della sirena sul tetto penitenziario».

Per chi chiedeva uno «stile» e ancor più uno «stile dell'epoca» c'era pronta la riflessione di Bontempelli, che ricordava come lo stile di un'epoca altro non sia se non una interpretazione che solo si può dare postuma, cioè che i posteri ne danno quando essa si è «fatalmente» esaurita. Esser postumi a se stessi? Può andar bene per critici e teorici, perché «quando si passa al fare, non possiamo più esser critici, ma dobbiamo abbandonarci a una spontaneità, a una incoscienza, che è piena sì di pericolo, ma è la sola possibilità di fare qualche cosa, che veduto poi apparirà essere il nostro stile». (Il tutto da intender col dovuto senso, storico, dei limiti. E Solmi, cercando di precisare certe concordanze dell'ermetismo poetico nostrano col surrealismo d'oltralpe, invita a meditare come quello italiano sia mondo poetico che non solo rifiuta «la tragica esperienza intellettuale e pratica» che appartiene ai france-



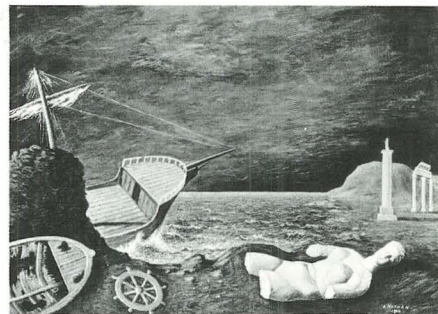
Alberto Savinio, *L'Arcangelo*, 1930 (cat. 37)

si, ma che pecca vastamente sul fronte formalistico e verbale. Sarebbe, nel migliore dei casi, un surrealismo «di una letteratura che non poteva dimenticarsi di aver avuto Petrarca». E vi sarà chi parla di un «surrealismo da idillio»).

Constatiamo intanto una discontinuità di linguaggio, che dovrebbe essere anche uno sbilanciamento di sensi e di segnali provenienti da cose e persone, e, ancora, un contrasto culturale, di gusto, dentro buona parte dei quadri in mostra: un modo per esulare da simmetrie e da atmosfere che rendono unità stilistica alle opere. Che è poi altro, se non l'opposto, delle predicazioni ufficiali: la modellatura piena, incisiva, sostenuta di cui parla la Sarfatti; la sodezza dei blocchi plastici in cui qualche segreta tensione «fluisce nell'immobilità» come vaga latenza; il puntare sulle composizioni di figure come drammatizzazioni fortemente espressive. (Ovviamente con le tirate d'orecchie critiche e politiche conseguenti. Farinacci all'inaugurazione del Premio Cremona 1940 stigmatizza «quelle nature morte e quei paesaggi in cui gli artisti si rifugiavano per ostentare un virtuosismo tecnico che nascondesse la povertà di profondi convincimenti e orientamenti spirituali od anche l'indifferenza – non si sa se più scettica o più affettata – di fronte alle passioni del nostro popolo o al dramma della storia presente». E su tutto un altro fronte si esprime la preoccupazione di artisti voci recitanti di privati motivi, alle prese con una radice malata dell'arte moderna e contemporanea, da Van Gogh o Picasso ai giovanissimi). Carlo Levi postilla un suo autoritratto «la pittura e il mondo si formano con la persona, con il rosso stesso della sua presenza il vago della sua apparizione»; De Libero, un critico finissimo, scrive a proposito di Scipione ad una mostra 1930: «Scipione esce col volto sazio da un grezzo mondo di poesia, e la ricerca dell'oggetto gli scava intorno un vortice panteistico ove le cose paiono richiamarsi a un mito interiore: così nel *Risveglio della bionda* sirena l'accoppiamento della flora alla fauna si risolve in uno spettacolo incosciente e saturo: ivi i fiori e i frutti si spaccano in sessi febricitanti e la luna calda fa da perno alla visione: la bionda sirena reduce da una fiera sottomarina prepara l'acconciatura per un viaggio alle isole-non-trovate».

La mostra segnala una seconda linea di ricerche. E qui è come se il quadro fosse costretto in una morsa architettonica e di calcolatissimi rapporti spaziali, profondità, spazi laterali, spostamenti di peso, di modo che il racconto interno è filtrato e sospeso, macera in un'aria astratta. Le prospettive milanesi di Zanini, il surrealismo dei triestini, il tonalismo romano si danno mano, da questo punto di vista.

Si è invocato il platonismo delle forme assortite e un silenzio sottopelle in cui alitano segrete tensioni. Mafai, per i romani («una strada che oscilla fra il



Arturo Nathan, *Statua naufragata*, 1936

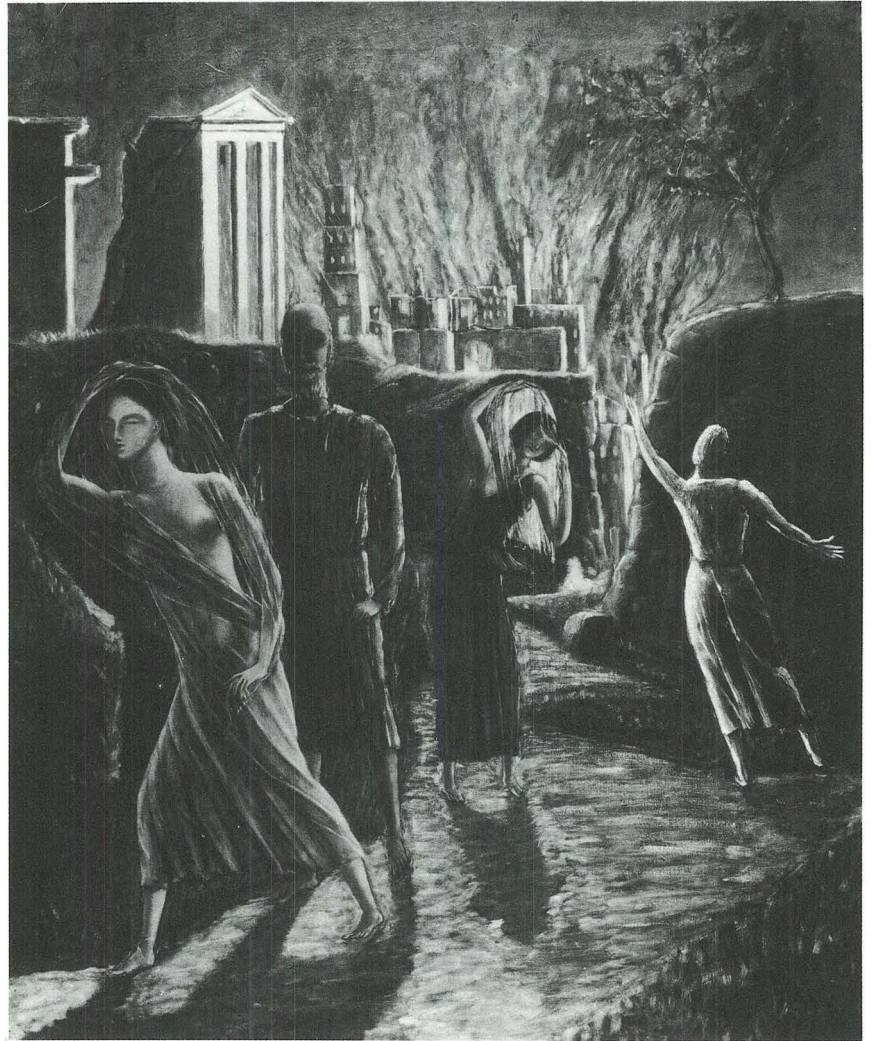


Carlo Sbisà, *Il Palombaro*, 1937

neoclassicismo e l'accademia»), è drastico, annusa il rifiuto a prender atto di quella «serietà impressionante» che alberga il mondo ed un irrealismo estetizzante.

Più che l'indagine su un qualche «principio plastico trascendentale», si direbbe una pausa d'ascolto, mirando in ogni quadro la condizione della conchiglia all'orecchio. Un'attesa o attimo di sospensione sulle punte, che si colloca in un ben strano contesto figurativo.

Perché strutture, prospettive e frammenti di architettura (non le mura o gli archi ma le occhiaie di un'edilizia prossima alla consunzione o già in rovina) sembrano appartenere al genere rovina con figura, al calderone di



Gigiotti Zanini, *La distruzione di Sodoma*, 1931

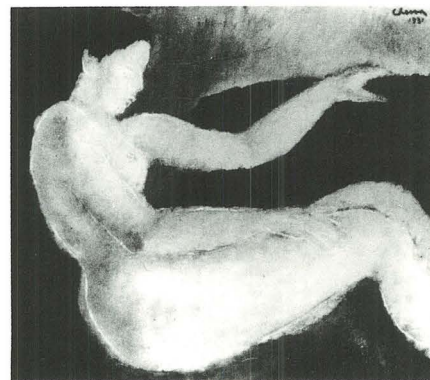
una realtà in frammenti e schegge, mentali e fantastiche, ma anche fisiche e materiali, su cui aliti una sensualità al color bianco. E tutto è così simmetrico, rovina e luce, finzione e attesa, scenografia e gusto pittorico, così ordinato da lasciar intravedere una sorta di gabbia o prisma che presiede alla struttura dell'opera, astratta e modellata sulla base di un incanto, di un che di superficialmente fiabesco.

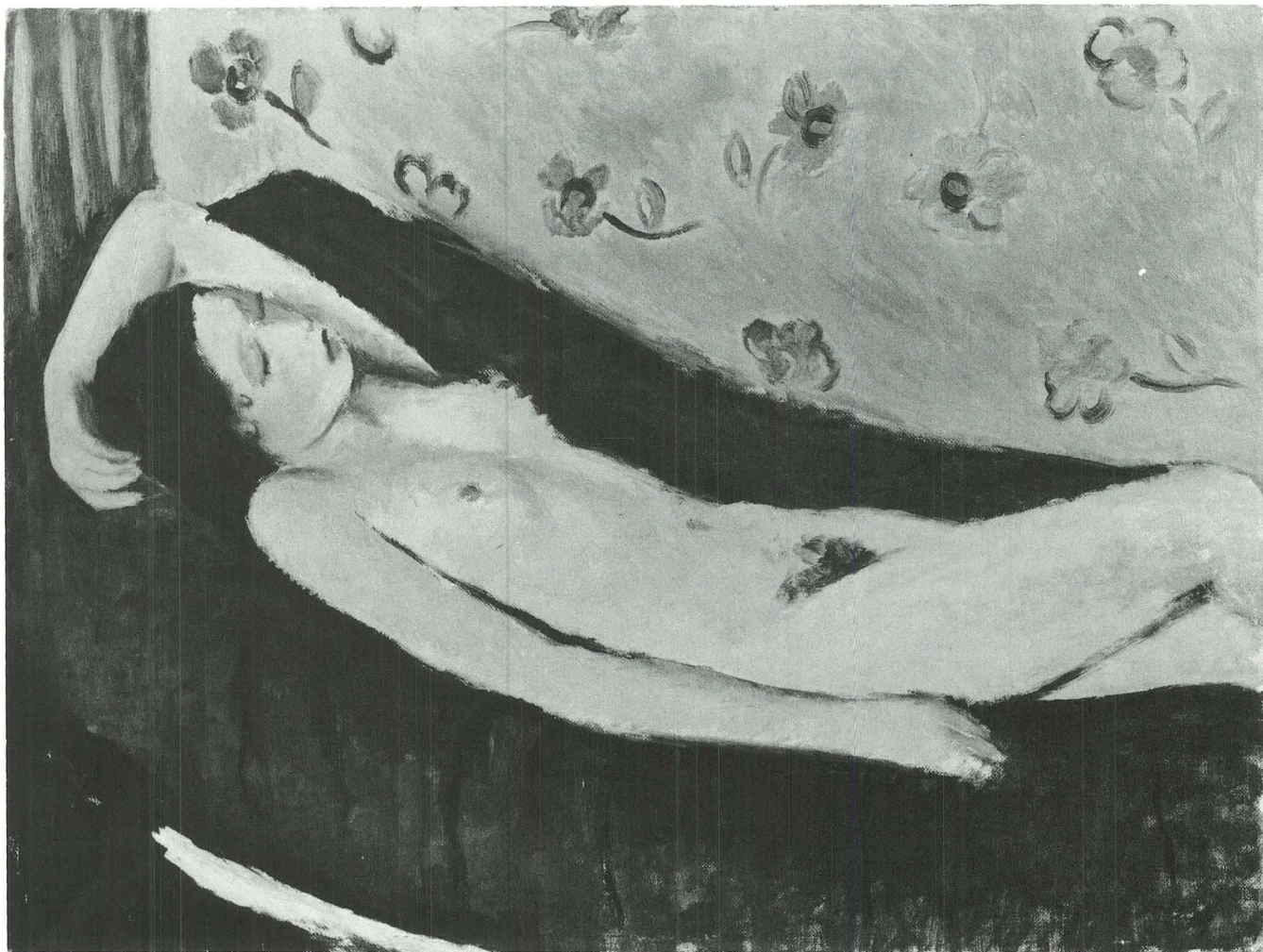
Mettiamolo in conto, questo filone di sottoconversazione al limite del silenzio con scene sospese ed apparizioni su spiagge e litorali, di una più vasta area di ossessioni, quella del tempo che è chiamato ad annullarsi nella figura spaziale e a perdere i suoi connotati più irti e traumatici. Che è poi il punto di sutura, l'inversione tempo in spazio, con ricerche non figurative (gli astratti milanesi già visti un paio d'anni fa in queste sale, e l'ala dei futuristi). E non è questione pacifica. Se riapriamo un taccuino 1937 di Carlo Belli, l'esegeta più o meno ufficiale degli «astratti» troviamo un'eco interessante di discussioni non solo di campo non figurativo. Siamo a Parigi ed il taccuino registra una discussione fra Belli, tutto preso da questioni di spazialità e costruzione, e lo scultore Melotti, cui tocca proporre un'alternativa più complessa. Il ragionamento di Melotti, negli appunti di Belli è questo: «con lo spazio soltanto, nulla si risolve. Idem, con il solo tempo. Ecco perché la scienza moderna arriva alla concezione di una nuova unità che è appunto il *tempo-spazio* (non dunque *tempo più spazio* o *tempo moltiplicato spazio* ma *tempospazio*). Il metro, pensato in sé, non esiste se non come convenzione. Il metro incomincia a diventare un'idea concepibile quando, per esempio si pensa al *tempo* che occorre per andare dall'uno all'altro limite dello spazio metro. In altri termini, Picasso è forte appunto perché, nella maggior parte dei casi riesce a dare un'idea del tempo spazio, mentre Mondrian che celebra soltanto lo spazio, appare tanto nobile nell'intenzione quanto incompleto come artista.

Un'ultima indicazione di sfondo. Ed è l'importanza delle molte esposizioni collettive che si inseguono fra Roma (le Quadriennali), Venezia (le Biennali, con tutta l'ufficialità e le chiusure connesse a questa vetrina accademizzante), Milano, Firenze, Torino. Sindacali, Promotrici, Nazionali, Internazionali, procedono per raffronti diretti, per paragoni a gomito fra artisti, per dibattiti fra pittori (la critica resta a margine ed incide come può: contano i critici letterari più prossimi agli artisti, i De Libero, i Sinisgalli, certi interventi di Ungaretti o le pagine di Alfonso Gatto, le rivistine d'espressione e commento, gli almanacchi della poesia e dell'arte). C'è l'illusione più immediata di un pubblico, intanto di collezionisti, di galleristi amici di artisti. Un raffrontarsi, confrontarsi, discutere perfino euforico.

E, forse, questo permette di dar ragione a un noto giudizio di un testimone d'epoca, a Giorgio Castelfranco, quando annota che non vi fu, negli anni trenta, alcunché di paragonabile all'ostracismo duro, all'insabbiamento tenace, di cui, tra il 1912 ed il 1925, erano stati oggetto i migliori ingegni della generazione precedente.

Gigi Chessa, *Nudo disteso*, 1931/32

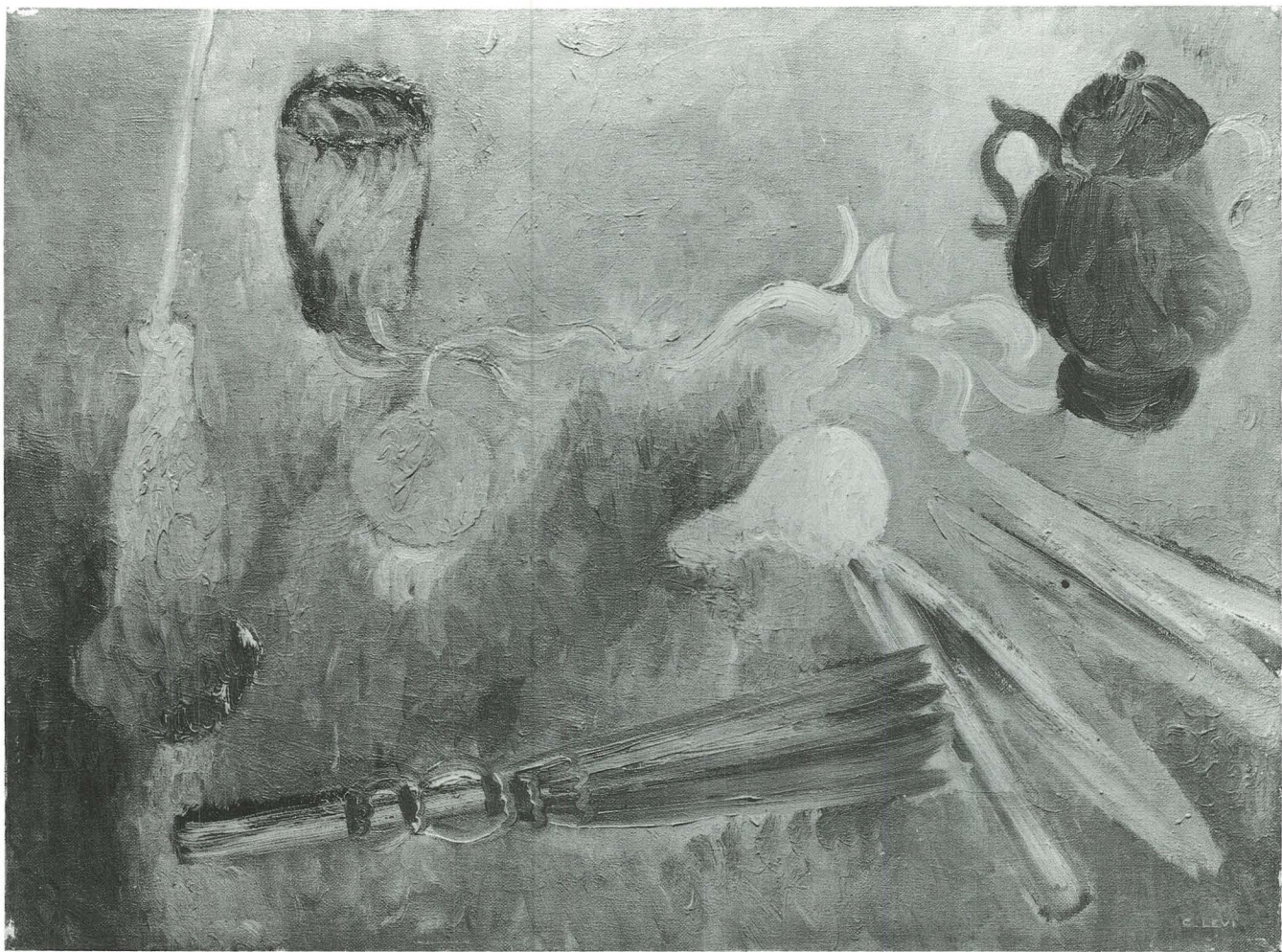




Francesco Menzio, *Nudo disteso su panno rosso*, 1932 (cat. 3)

Una prima esplosione di proposte giovanili, un'ondata nuova, stilistica ed iconografica s'è mostrata in scena subito dopo la metà decennio anni venti, a Milano e a Torino: i risultati più definiti si cominciano a leggere ad apertura anni trenta. Il caso dei torinesi è sintomatico: il «gruppo» dei *Sei pittori* è stato più un segnale che un dato di fatto, le poche mostre di assieme (oltre a Levi, Menzio, Paulucci e Chessa si tratta di Boswell e di Galante, un maturo, ed interessante xilografo, alle prese con la pittura) significano ciò che significa ogni assieme di giovani in questi anni: non poetiche in comune, se mai qualche similitudine culturale, non gruppi in senso stretto e meno che mai movimenti; lo stare insieme in pubblico costituisce un lievito di crescita e di liberazione da impacci di maturazione e rettoriche giovanili, un abbreviare i tempi della vicenda poetica per scoprirsi tutti diversi e diversamente attenti ai fatti artistici. C'è, alle spalle del mondo torinese, molta pittura ottocentesca, una verità artigianale ed un buon senso compositivo che dissocia da avventure intellettualistiche e c'è attenzione alla Francia, dall'impressionismo a Marquet ed a Dufy, distensione, un fare largo, una certa musicalità del segno. I due fronti, ottocento nazionale e apertura alla Francia, si fondono in una nozione unitaria di gusto: un piacere sensibile, tattile per il racconto, un tempo narrativo fitto di oggetti, segnali, vesti, stoffe, mobili; una sorta di realismo in cui ambienti ed atmosfere si rivelano per appunti, un divano un cappello un vaso un accordo tonale. Questioni di gusto; ma il filtro del raccontare, il fotogramma della scena figurata quel gusto lo colgono come stile, come leggera elettricità emotiva di una visione. È stile il gioco delle circostanze, l'umore pittorico della composizione, ma lo è anche, o soprattutto il rifiuto a fughe oniriche o a increspature visionarie: perfino il più mobile intellettualmente ed il più agilmente preoccupante, Levi, da questa sanità oggettiva di un viaggio concreto entro il proprio mondo reale non si stacca. Stile, allora, sarà, e prima di tutto, un principio di economia espressiva, il minimo di presenza per segnare cose e figure, e quel minimo scandisce il ritmo di lettura, il percorso del racconto, nessuna folgorazione o accelerazione di tempo, una messa a fuoco lenta ed esatta, un passo di composizione forse appena rigido ma dalla metrica elegante.

I quattro di Torino, Menzio Levi Chessa e Paulucci, misurano un territorio minimo, una scena definita: valga il ritmo, la definizione di spazio, un certo ritmo o motivo di racconto: da leggere, prima di tutto, come antieroisimo, come sottrazione di eccezionalità o capziosità di mondi. C'è un'appassionata voglia di esemplarità, perfino didattica per certi versi (ma venata d'espressionismo, come una ventata perfino tagliente, come dimostra il *Frammento* di Francesco Menzio), il segnale di un modo di trarre dal quotidiano più scoperto (ma non per questo non voluto o non costruito a dovere) un senso definito ed un percorso accettabile. Sul filo delle nature morte i giochi si fanno più sottili: Chessa inalbera un trofeo sorprendentemente spoglio e semplice e insieme ricco di suggestione coloristica, di tensione fisica; mentre il mondo di Levi sembra suggerire l'idea di una complicazione che mette in iscacco la facilità della lettura, la immediatezza degli oggetti prescelti. Pare che il bandolo del quadro di Levi stia in una certa svogliatezza a stringere

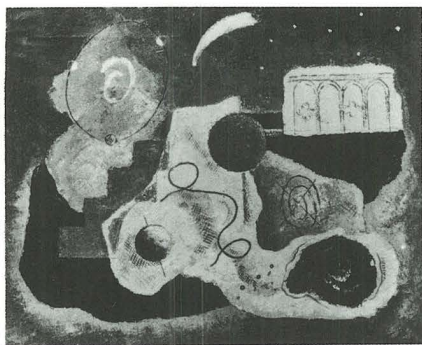


Carlo Levi, *Il frutto rosso*, 1930c. (cat. 6)

Luigi Spazzapan, *Cavallo*, 1932

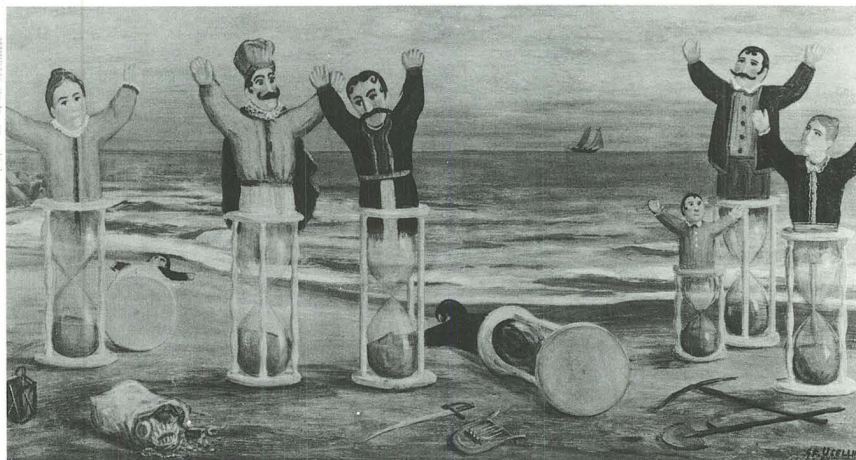


tempi ed oggetti in un divagare che richiama una riflessione nota del Levi letterato: «se la linea retta è la più breve fra due punti, fatali e inevitabili, le digressioni la allungheranno; e se queste digressioni diventeranno così complesse, aggrovigliate, tortuose da far perdere le proprie tracce chissà che la morte non ci trovi più, che il tempo ci smarrisca, e che possiamo restare nascosti nei mutevoli nascondigli».



Renato Paresce, *Cosmo*, 1932

Gianfilippo Usellini, *Le clessidre*, 1939



Resta a sé, perfin troppo clamorosamente solo, Spazzapan, un pittore dalla maturazione coloristica lenta rispetto al veloce, a volte fulmineo, percorso del disegnatore e del grafico che piace a Venturi ad inizi del trenta e che godrà di un'apposita sala a Roma in Quadriennale a metà decennio. Un colore non tradizionale, rispetto ai laccati lirismi tonali romani e a certa luminosità «alla francese» dei torinesi, una coloritura più prossima a Redon o che Redon mescola con gli espressionisti tedeschi.

La natura morta di Levi, con gli oggetti incongrui, i salti logici nell'elenco delle «cose» deposte sul piano, suggerisce quanta poca letteratura scorra a Torino in nudi e assemblaggi di oggetti, quanta faccia capolino altrove. In una civiltà pittorica che così magramente ha fatto i conti con la stagione europea del simbolismo, com'è l'italiana moderna, si protraggono ancor più necessari, rifrazioni, raffronti e scambi con la pagina scritta. Aveva ragione il solito De Chirico: la questione non è quella di riempire i quadri di temi letterari o di orpelli melodrammatici da scenografi. È di esplorare terreni discontinui e di interrompere la fluidità della pittura con altri pensieri o riscontri. È il caso di Scipione, in questa mostra, con il drammatico sparpagliarsi da rituale de *L'asso di spade*, ma è anche il caso del gruppo di tele di Savinio Paresce Usellini e dello stesso Cremona, fino ai due triestini Nathan e Sbisà. La mediazione, cioè il vertiginoso allontanamento di oggetti e di racconti, impresso mentalmente dal rimando letterario, dalla sorpresa colta o dal referente mitologico resta una risposta precisa all'eccessiva testimonialità ed esattezza della pittura documento (il *realismo* di cui tanto si parla fra le due guerre) così come da una pittura troppo intimisticamente surreale e emotiva: presi tutti assieme, e posto paradossalmente che assieme possano stare tele così diverse e ispirazioni così discontinue, mostrano una fiducia



Italo Cremona, *Capriccio*, 1938 (cat. 41)

nella citazione, nel ricordo colto, nella deformazione attenta, come in un amuleto o in un frammento di possibile realtà, debitamente stravolta, cifrata e relativa. Una dimensione ridotta, a portata di mano, le isole giocattolo di Savinio, le nature morte di Cremona, i lidi mitici di Nathan: forse soprammobili, forse illustrazione da libro, perfino lo scafandro-ritratto di Sbisà, a ricordare l'esigenza quotidiana, il buon uso immediato, pratico, del talismano, della citazione, del ricordo stesso. Paradosso, se si vuole, ma lo scarto letterario, la surrealtà poetica o il mitologismo magari scolastico delle citazioni, riportano questi quadri in un contesto molto concreto e diretto, inducono a una realtà ben riconoscibile. «Non so come stremata tu resisti / in questo lago / d'indifferenza ch'è il tuo cuore; forse / ti salva un amuleto che tu tieni / vicino alla matita delle labbra, / al piumino, alla lima», scrive Montale.

Roma, le «scuole» romane, sono troppo al centro di un recentissimo interesse critico e sistematorio per considerarle ora nei loro significati: valga la citazione e le indicazioni in mostra. Tralasciato, per qualità e ancor meglio per caratteristiche di trasfigurazione culturale il caso di Scipione (il pedale cattolico, i problemi di una cultura cattolica anni trenta restano ancora disattesi dalla nostra critica recente), vale la pena rammentare il ruolo di due diversi scardinatori del sistema pittorico romano fra le due guerre, un sistema ogni volta presentato con compattezza ed in termini tutti deduttivi. Parlo di Pirandello e di Guttuso, perché ai loro pezzi la mostra affida alcuni dei non pochi momenti alti di qualità.

Se in termini generali è di manierismo che a Roma è bene parlare, Guttuso e Pirandello sono due contraffattori di quel manierismo, che vuol poi dire fiducia che un primo lessico comune e divulgato (il tono, il silenzio sospeso, l'estetismo ricco della pennellata) possa costituire una base di comunicazione pittorica, una piattaforma comune da cui muovere altre avventure. Anche qui una questione di gusto (ci si dovrà chiedere perché la vera tradizione del moderno, in Italia, non siano esiti artistici o verità di linguaggio ma l'impalpabile ritmo e l'atmosfera poetica di un gusto; cioè la sostituzione alle retoriche e alle questioni linguistiche di una cultura figurativa del volo emotivo di una sorta di *Zeitgeist* d'epoca, che appartiene a qualcosa di diverso da una semplice continuità culturale).

E se gusto, cioè estraesteticità, ha da essere lo si affronti per ciò che è, turgore passione esagitazione più vasta, e se ne faccia grimaldello deciso e preciso: sia a scelta di un impatto arcigno e deciso con il tempo e con le cose, in Pirandello, e sia un impatto sdoppiato fra rigorosissima composizione classica e rigore di impianto scenico della pittura, da un lato, e rendere incontenibile e estesa una tensione e una pressione di tutt'altro rango. I giochi, in questo caso, sono espliciti: in una pittura che tende a ricadere continuamente su se stessa per giustificare i minimi sbalzi di umore e i minimi salti di gomito della pretta vita di ognuno, e in cui cose ed oggetti o sono condannati a bellezza pittorica o non sono, l'irruzione di Pirandello risulta esplosiva, mettendo in forse ogni oggetto per una tensione e verità



Antonietta Raphaël,
Tramonto su Genova Quarto, 1940 (cat. 16)

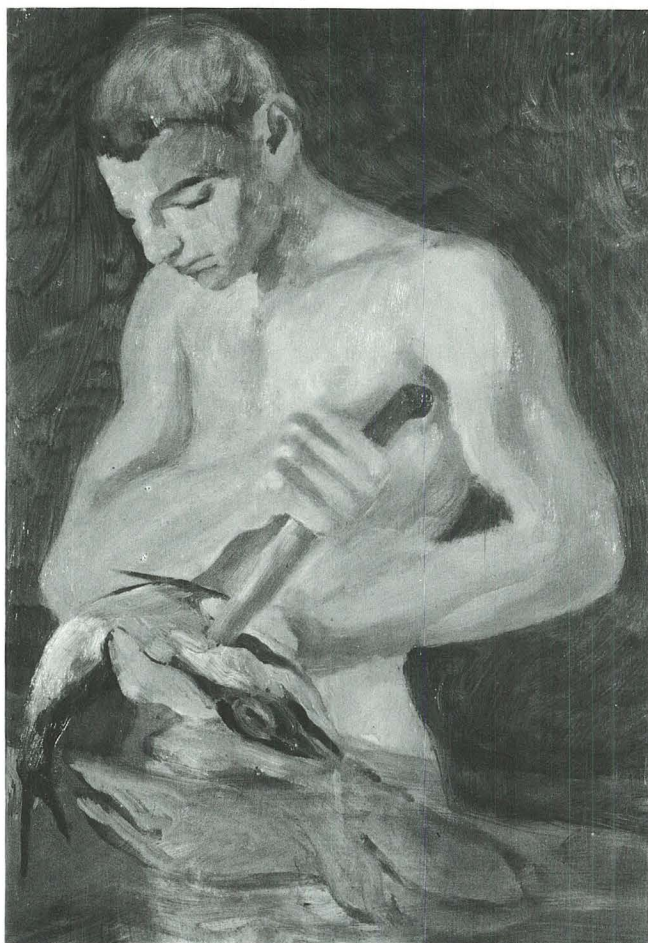


Antonietta Raphaël,
Ritratto della signora «Della Ragione», 1938 (cat. 15)

locale fortissima, per eccedenza ed esasperazione, che è poi viatico per un incamminamento oltre le cose e le loro sceneggiate composizioni. Per Guttuso vale l'appello che «del tragico quotidiano non si può avere reale emozione se non lo si risolve come coscienza» e che una tal coscienza la raffigura non la pittura di per sé ma l'atteggiamento e la passione con cui la pittura si usa e si attizza: da cui uno sperimentalismo continuo nel romper schemi abituali e sogni fastosi e visivi, contrapponendo lezione di pittura a lezione di pittura, antica e moderna, fino a far saltar fuori passioni e sensualità, vitalismi e aggressività. Anche qui con un'avvertenza (che si legge in una recensione dello stesso Guttuso ad una mostra di sapore politico), che le passioni impongono un controllo ancora più rigoroso di quanto non imponga rigore una formula stilistica all'intelligenza che l'ha prescelta.



Mario Mafai, *Il modello*, 1933/36 (cat. 18)



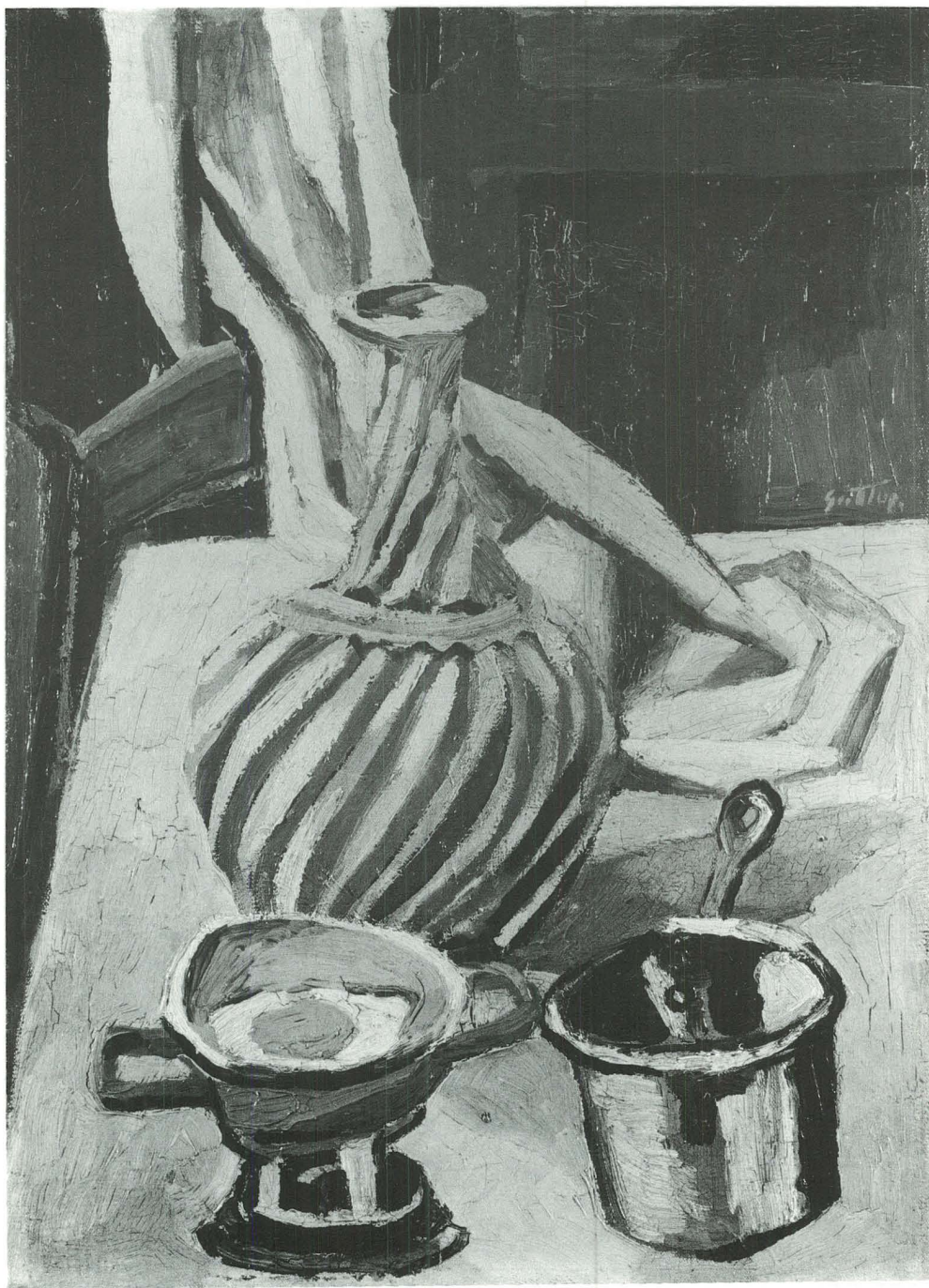
Corrado Cagli, *Neofiti*, 1934 (cat. 25)

Corrado Cagli, *Pescatore*, 1938 (cat. 26)

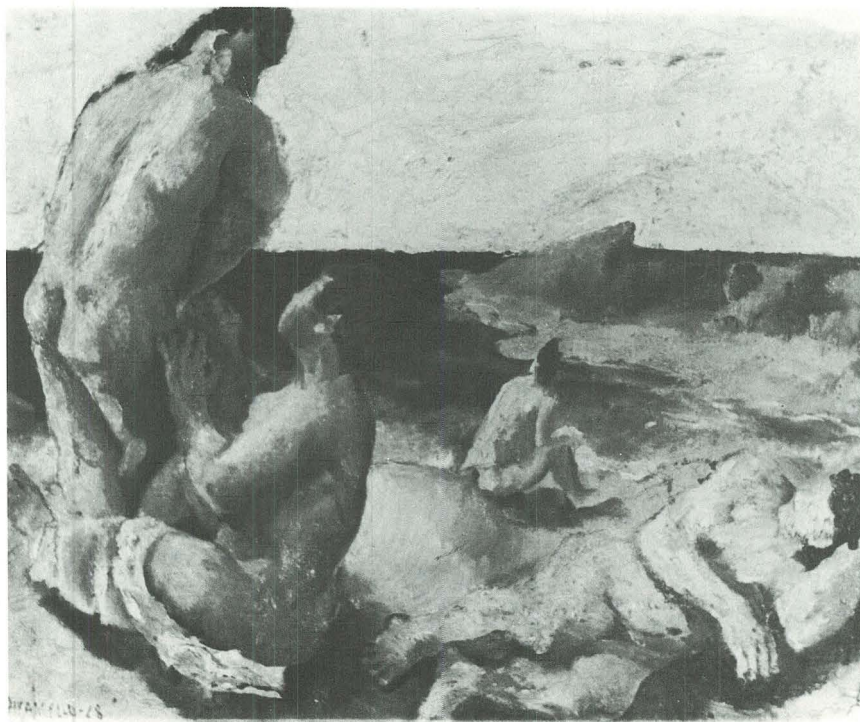
Quello che ambedue, Pirandello e Guttuso propongono forse è un assai particolare modo di espressionismo (asciugato e corroso fino alla ruvidezza della pietra in Pirandello, appassionato e effuso con rischi di teatro in Guttuso): un esprimersi in cui venga fuori una ragion morale o vitale, un non passivo mostrare e dimostrare, e non una iterazione sentimentale. (È l'accusa del milanese Testori, nell'immediato dopoguerra, a Mafai: «Mafai deliba i suoi mali, ecco cosa volevo dire», e voleva dire che «alla base del cosiddetto espressionismo italiano non c'è una dannazione morale, ma una iterazione sentimentale»). Espressionismo, tanto per cavarcela con una formula, ma, per esempio, c'è da chiedersi chi avesse capito meglio certo surrealismo di spicco «politico», quello del disvelamento del represso attraverso un uso dell'arte che apra le porte della forma ad esplosioni endogene ed



Scipione, *Autoritratto*, 1930 (cat. 21)



Renato Guttuso, *Uovo fritto e bottiglia di opaline*, 1940 (cat. 28)



Fausto Pirandello, *Bagnanti*, 1928 (cat. 10)

extraformali, se non Guttuso, e chi ne abbia meglio intuito certi inviti a concentrarsi sulle rivelazioni attraverso i particolari, i sintomi e le angosce, se non Pirandello. (Scrивeva Bréton nel *Primo manifesto*, ben divulgato proprio a fine anni venti, che esiste un meraviglioso sociale capace di partecipare oscuramente a una sorta di rivelazione generale, e che a questa «rivelazione» solo i particolari possono pervenire; così era stato per le rovine romantiche, così per il manichino moderno come per ogni altro «simbolo» capace di scuotere la sensibilità. Aggiungiamo nudi, scene nelle stanze e fiaschi e persone, ora a Roma?)

Da una parte una polemica contro la concettosità e l'intellettualismo, qui, quando capita, una rivolta contro i «professionisti dell'interiorità». E mettiamo in conto il gioco agli eccessi del manierismo sottile di uno Ziveri, sempre descrittore di avvenimenti troppo fitti densi fisici per schemi ironicamente



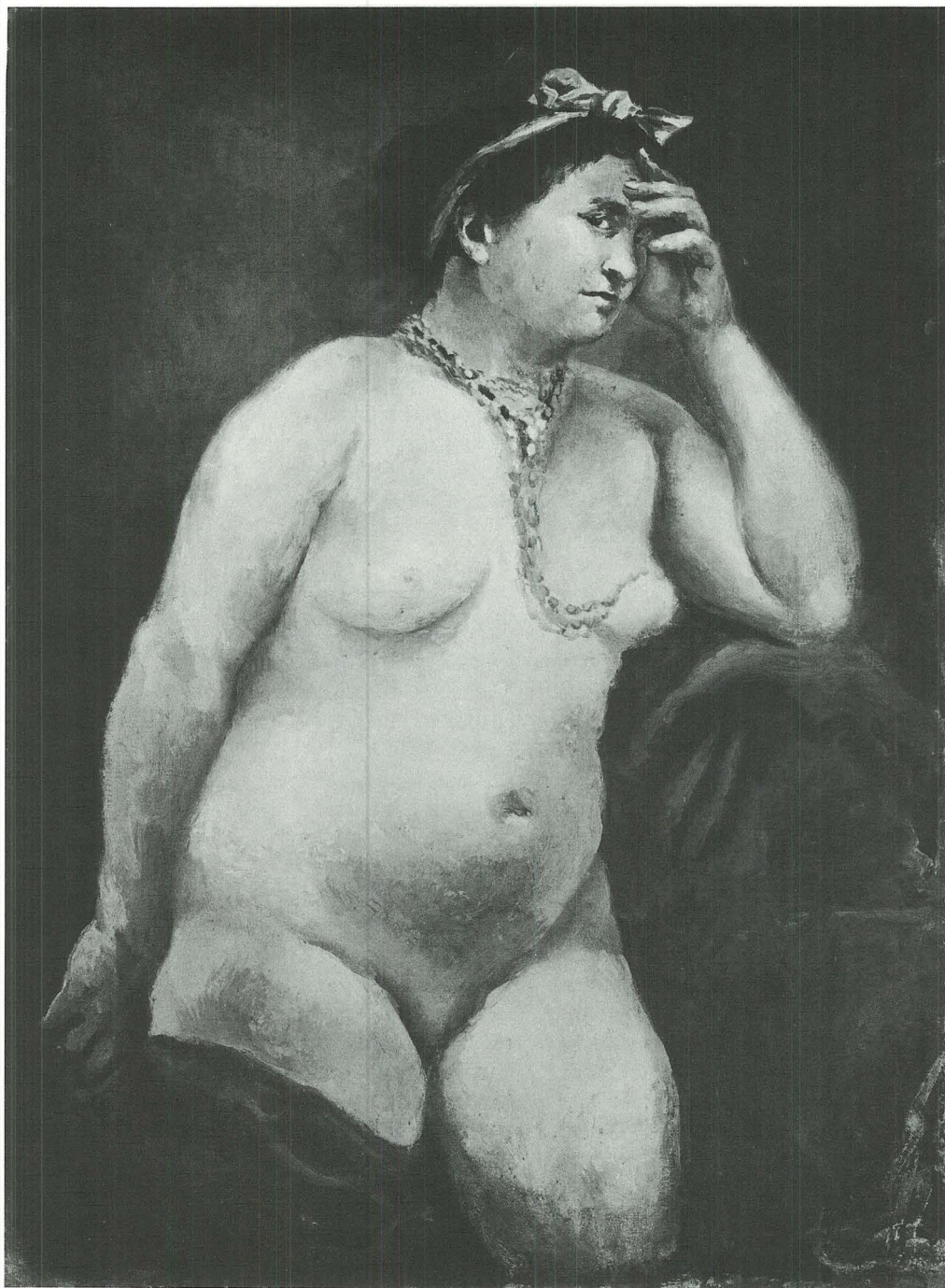
Fausto Pirandello, *La spiaggia*, 1938c. (cat. 11)

classici, da composizione austera e calibrata di secentesca memoria: uno scompenso fra maniera descrittiva ed eccessi nei giochi e nelle presenze descritte che va oltre il generico ed il dimostrativo del tonalismo soffice di quegli anni.

A fine decennio appare un'altra radicazione manieristica, non per orchestra piena ma per singoli strumenti, e Afro ha tutte le ragioni per risulturne esemplare. Le sue nature morte, osservava, a caldo Brandi, potevano essere quello che è una natura morta allora, «un soggetto, che era povero in partenza, e si sarebbe prestato a certi appunti umili, presi in margine a una realtà sfiorita, casalinga e amara». Invece di un soggetto, si dà intero un mondo, si offre una «ardita *macchina*»: di due *nature morte* esposte in Quadriennale, Brandi può dire come di «cose fiammeggianti e subacquee, nelle quali la luce è una illuminazione interna, e si ritorce, vacilla, riaffiora,

Gisberto Ceracchini, *Idillio*, 1934c.





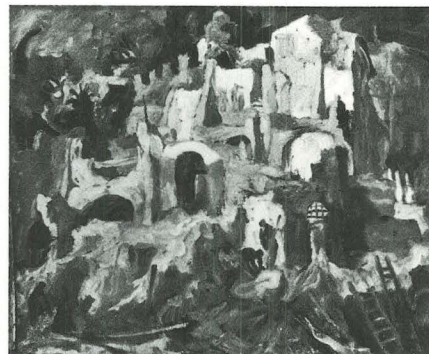
Alberto Ziveri, *Faustina*, 1939 (cat. 23)

lambisce e si fissa, come al tramonto, ad un'altezza che sembra più conveniente all'occhio umano, a trafila delle cose del mondo, misurandone la distanza dal cielo». Dove è difficile negare la conseguenza, «si perde il senso freddamente descrittivo e spiccativo del controluce... si accentuano gli incastri formali»; beninteso in un coltissimo diluviare di simboli o, più esattamente, di cifre.

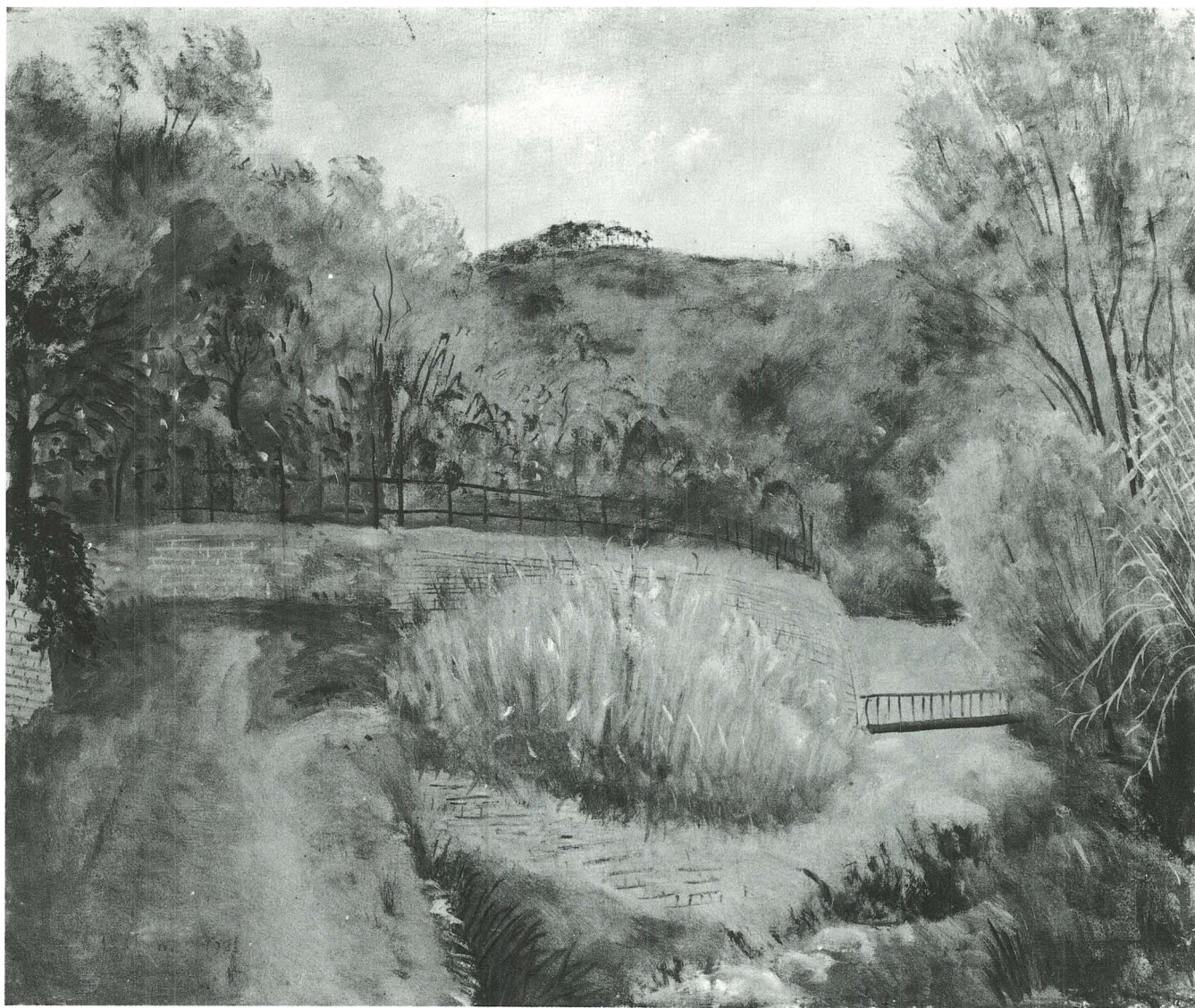
Teatro, teatralità, scena, spettacolo: potrebbe essere un filo rosso lungo i quadri esposti in mostra, questo del mettere (mettersi) in scena e del mostrare intellettuale e fisico. Ai limiti, per inversione di marcia, Pirandello ferocemente entro scene «naturali», Guttuso in troppa attenzione passionale per non sovvertire l'ordine dei fattori spettacolari. Verso il centro valga un'occhiata al modesto (e anche lui così ostinatamente sistematico, come tanti, troppi) Ceracchini, e, specie, a quel suo esasperare i segni del primitivismo e dello stilizzato, fino a eccedere nel chiudere in se stesse le figurine, e fino a farle troppo aguzze e taglienti, fin troppo in posa per non risultare sintomatiche.

Infine, ed a chiusura ormai di percorso generazionale, i «milanesi» (in questi anni e ancora per tutta la stagione del prossimo informale, le geografie, come sintomi di pochi centri di cultura pulsanti ed irradianti, contano, eccome! E come tali erano avvertite, come mondi, ed organismi, e istituzioni, continenti ciascuno a sé ed in contraddittorio con gli altri). Qui, e non a caso, più fitte sono fioccate le accuse di eclettismo, e, nell'uso del diverso e divaricato, di una «faziosità» a non riconoscersi entro confini definiti e continui. Sull'irritarsi di valori opposti e consanguinei si esprime Birolli, avvertendo che ciò che più gli preme è una pittura di «immagini in movimento». E, con tutte le cautele del caso, questa può anche essere una chiave: pittura di storia, cioè di racconto, con un occhio all'informe in cui si coagulano semi e motivi, ed uno ad un'immagine finale che non si chiuda e si definisca, ma dica di un processo e di uno sviluppo.

Le formule valgono quel che valgono (Cantoni, sulle pagine di «Corrente» parla di un'arte che sia deformazione e interpretazione della realtà e del reale storico in nome di una diversa realtà, diversa ed autonoma nella forma; Joppolo avvisa che lo sforzo di Carrà è fatto per non interessargli, visto che il «problema» di Carrà è quello di portare il tormento odierno in un sistema formale tradizionale e dunque già dato ed esaurito). Una pittura a coglier movimento, a fissare qualcosa che non sia teorico né già amministrato. Intanto più che gusto o stile, occorrerà una cultura, e su questo fronte eclettismo e faziosità vanno misurate. E sarà facile misurarne i risultati, dopo i bagni di semplificazione e di acidificazione del colore in Lilloni o nel più morbido Del Bon, a chiunque guardi convenientemente questi quadri. (Che, in verità, portano con sé il sospetto che manchi per loro un'operazione



Afro (Basaldella), *Demolizioni*, 1939



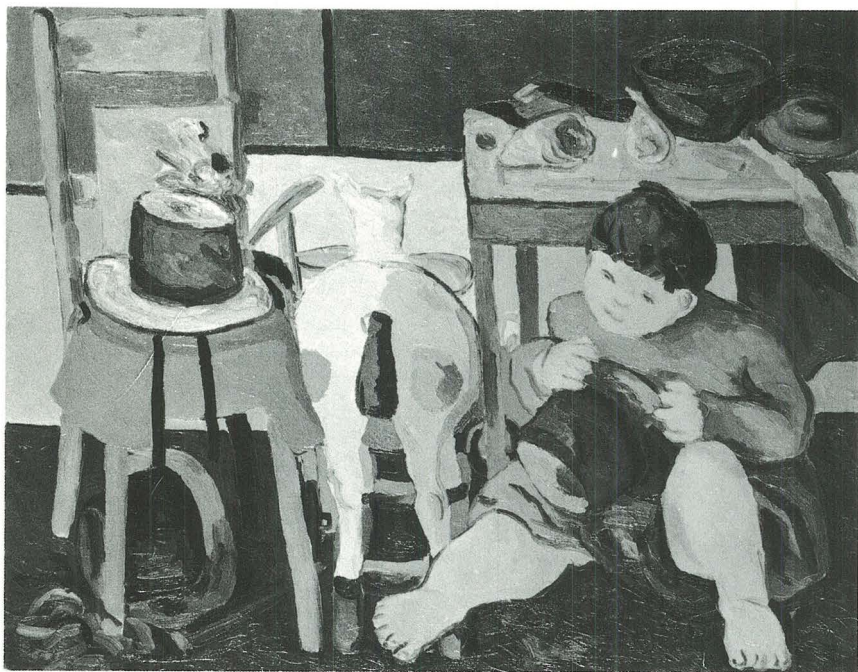
Umberto Lilloni, *Autunno in Liguria*, 1933 (cat. 45)



Angelo Del Bon, *Biancospino su fondo marrone*, 1932 (cat. 42)



Renato Birolli, *Ritratto di Rosa*, 1940 (cat. 48)



Renato Birolli, *Il sogno di Zeno*, 1942 (cat. 49)

di promozione e stambureggiamento e definizione come capita ora per Roma ed il suo più unitario, deflagrazioni comprese, ambito. Manca una ricognizione faziosa e parziale, insomma, quanto basta a definirne dei caratteri).

Le polemiche dei giovani, a Milano, devono tener conto di un dato che non è biografico ma di fantasia: Sassu e Migneco nella città lombarda vivono con una dimensione in più, entro una geografia di sentimenti che lo spazio urbano giustifica solo in parte. Non si tratta di nostalgie, ma, come si diceva nel linguaggio del tempo, di una trasfigurazione, spazi diversi in una matrice pittorica in cui colore e tono rompono i confini per esasperazione di umori. Non una mitologia, in senso proprio: per Sassu è un eroismo gentile, un'infaticabile esagerare le sensazioni per cogliere una tensione emotiva. Per Migneco la radice è realistica: ma conta più la nostalgia di una realtà che la sua immediatezza.

Giuseppe Migneco, *Fiori nello studio*, 1940





Aligi Sassu, *Dioscouri*, 1931 (cat. 55)



Ennio Morlotti, *Natura morta con bucranio*, 1942 (cat. 52)

Del tutto a parte è Tomea, non perché dica cose particolari, ma per un tono e una tensione alla mestizia.

Tomea ha un tono dimesso, vuole una estrema pulizia compositiva scontata fino alla banalità dello schema in cui colloca le sue immagini: certo paesaggio del Cadore, certi rapporti fra alberi e case si ritrovano identici nei quadri di candele e di maschere. Ma quella semplicità si carica di un peso e di una materialità, soprattutto di un colore da luce di candela: luce di una meditazione dolente e di una attesa invernale.

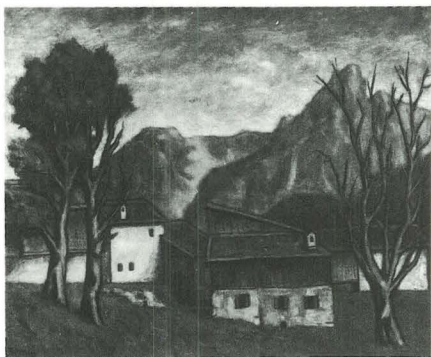
Se è lecito indicare un punto di chiusura per l'itinerario proposto siano Morlotti e Vedova. Il Morlotti esagerato fantastico e terso di una tela impressionante come *Statue*, che è del 1942, esposta al IV Premio Bergamo (quello per cui Francesco Arcangeli invoca su una rivista bolognese *Severità per la giovane pittura*).

Un catalogo, un gioco di riferimenti, da grande romantico e da visionario,



Ennio Morlotti, *Nudo sdraiato*, 1942 (cat. 53)

Tomea, *Paesaggio Cadorino*, 1941



un fittissimo sistema di misure: troppo vicini ed incombenti quei gessi per non esser qui ed ora e troppo bianchi e fantasmi per non esser deposti in qualche cuna della memoria. Resta in ogni caso un quadro rispettoso di regole che sono prossime al limite di caduta, l'attenzione a se stessi, al prossimo, alla natura, senza sceglier troppo alla svelta di farsi declamatori o formalisti. Poco oltre, come scrive lo stesso Morlotti, «i poeti divennero burocrati, e legislatori, i pittori fabbricatori di giornali e messaggi».

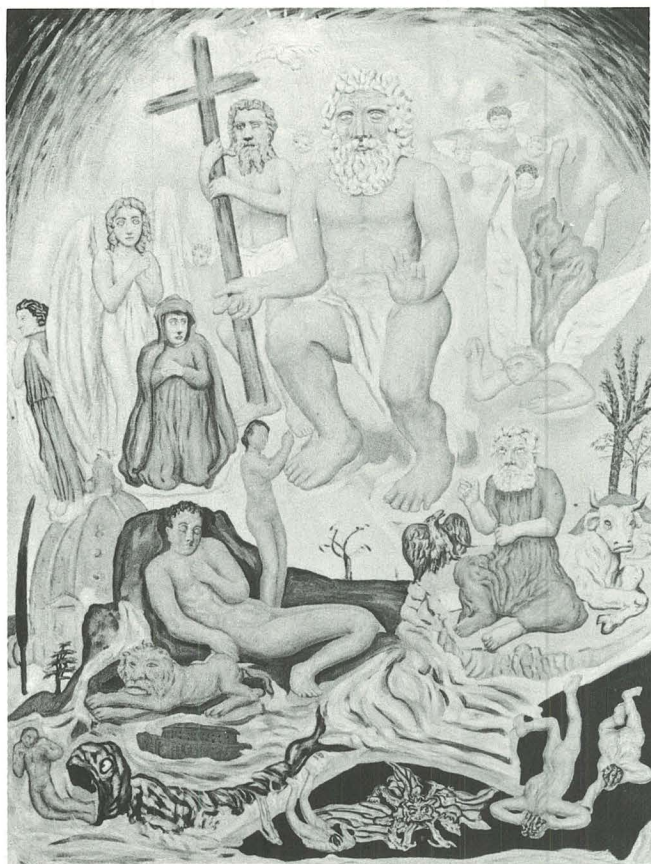
L'altro nome da fare è quello di Vedova. Di cui va ricordato l'intelligente senso motorio, la mobilità di chi tutto esplora e proietta sulla tela per contenerlo in uno spazio definito ma ricchissimo, umanamente ricchissimo. Non è uno sperimentale, e neppure tiene del vitalistico: ha simpatie per quel mondo decisivo, senza finzioni con cui i futuristi si pongono all'opera e nel dinamismo del dipingere scoprono come restituire responsabilità al quadro senza interrompere i rapporti con il mondo esterno all'opera. Vedova proce-



Emilio Vedova, *La musica*, 1942 (cat. 57)

de in presa diretta ed in presa diretta costruisce. L'autoritratto sullo specchio a terra (perché altro non è il nudo qui esposto) non a caso è pensato prima di tutto come una articolazione, una costolatura che lo specchio apre su più fronti, in una investigazione tagliente e precisa.

Un ruolo speciale vuole giocare in mostra Garbari, forse l'artista più notevole (ed il meno affrontato criticamente, malgrado un interesse crescente) e più ricco di suggestione dal momento del suo ritorno alla pittura, dopo la metà anni venti. Certo un artista che pesa, e in termini di antitesi a problemi formali ed a simbolismi figurativi, sui «milanesi» anni trenta (Garbari muore nel 1931), da Birolli agli artisti di «Corrente». Una musa dispettosa la sua, e tale è il titolo dell'autopresentazione per la mostra al Milione a Milano nel dicembre 1930: dispettosa, cioè fuori norma data, e controcorrente: e Carlo Belli riassume la faccenda con la formula «la rigidità delle



Tullio Garbari, *Composizione apocalittica*, 1931 (cat. 31)



Tullio Garbari, *Il miracolo della mula*, 1931 (cat. 32)

forme e la crudezza delle espressioni portano la pittura di Garbari a quella durezza apparente che serve a tenere lontani gli imbecilli». In altri termini, il ritorno a una elementarità primitivistica e stilizzata di forme qui non c'entra. Se mai il basso voltaggio formale di una sequenza di forme tanto spiazzate dalla comunicazione intellettuale solita conduce ad un'altra polarità, di una intelligenza espressiva, di un contenuto non pittorico, «qualità d'elezione» dice Garbari, che ha il suo rovello in una trasmissione diretta, non esteticamente mediata, con il suo pubblico. È quanto osserva Severini, presentando l'amico scomparso alla «Triveneta» del 1932, «lo sforzo di semplificazione e di purificazione interna che si trova nell'opera di Garbari e la sua costante intenzione di mettere in essa un ricco *contenuto spirituale*, lo conduce per così dire automaticamente verso uno dei fini più nobili e, nello stesso tempo, dei più attuali, e cioè quello di toccare le intelligenze della folla, nello stesso tempo che quelle della cosiddetta élite».

IMMAGINI E FIGURE
MOMENTI DELLA PITTURA IN ITALIA
1928-1942

LUIGI SPAZZAPAN
(Gradisca 1889 - Torino 1958)
GIGI CHESSA
(Torino 1898 - 1935)
FRANCESCO MENZIO
(Tempio Pausania 1899 - Torino 1979)
ENRICO PAULUCCI
(Genova 1901)
CARLO LEVI
(Torino 1902 - Roma 1975)

RENATO PARESCÉ
(Carouge 1886 - Parigi 1937)
ARTURO NATHAN
(Trieste 1891 - Biberas 1944)
ALBERTO SAVINIO
(Atene 1891 - Roma 1952)
CARLO SBISÀ
(Trieste 1899 - 1964)
GIANFILIPPO USELLINI
(Milano 1903 - Arona 1971)
ITALO CREMONA
(Cozzo Lomellina 1905 - Torino 1979)

ROBERTO MELLI
(Ferrara 1885 - Roma 1958)
GUGLIELMO JANNI
(Roma 1892 - 1958)
FAUSTO PIRANDELLO
(Roma 1899 - 1975)
GISBERTO CERACCHINI
(Foiano della Chiana 1899 -
Petrignano del Lago 1982)
ANTONIETTA RAPHAËL
(Kovno, Lituania 1900 - Roma 1975)
GIOVANNI OMICCIOLI
(Roma 1901 - 1975)
MARIO MAFAI
(Roma 1902 - 1965)
SCIPIONE
(Macerata 1904 - Arco 1933)
ALBERTO ZIVERI
(Roma 1908)
CORRADO CAGLI
(Ancona 1910 - Roma 1976)
RENATO GUTTUSO
(Bagheria 1912 - Roma 1987)
AFRO (BASALDELLA)
(Udine 1912 - Zurigo 1976)

ANGELO DEL BON
(Milano 1898 - Desio 1952)
UMBERTO LILLONI
(Milano 1898 - 1980)
GIGIOTTI ZANINI
(Vigo di Fassa 1893 - Gargnano 1962)
RENATO BIROLI
(Verona 1905 - Milano 1959)
GIUSEPPE MIGNECO
(Messina 1908)
ENNIO MORLOTTI
(Lecco 1910)
ALIGI SASSU
(Milano 1912)
EMILIO VEDOVA
(Venezia 1919)

TULLIO GARBARI
(Pergine Valsugana 1892 - Parigi 1931)
FIORENZO TOMEA
(Zoppédi Cadore 1910 - Milano 1960)



Luigi Spazzapan, *Ritratto*, 1938 (cat. 1)



Gigi Chessa, *Pesci di celluloidi*, 1931 (cat. 2)



Francesco Menzio, *Frammento*, 1932/33c. (cat. 4)



Enrico Paulucci, *La bella del molo*, 1934 (cat. 5)



Carlo Levi, *L'eroe cinese*, 1930 (cat. 7)



Roberto Melli, *Ritratto della moglie con abito a fiori*, 1937 (cat. 8)



Guglielmo Janni, *Pugile*, 1937 (cat. 9)



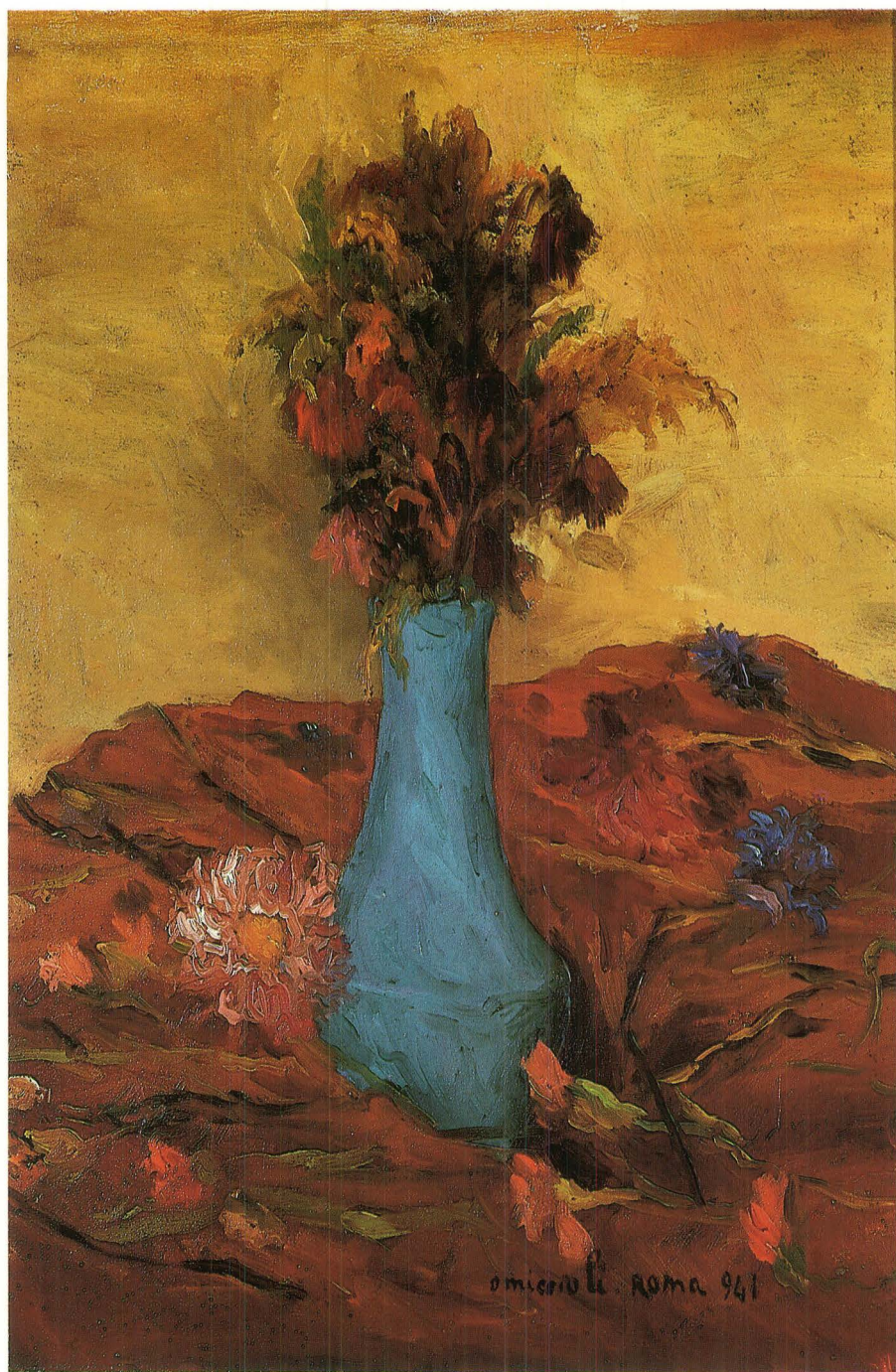
Fausto Pirandello, *Le nocchie*, 1940/41 (cat. 12)



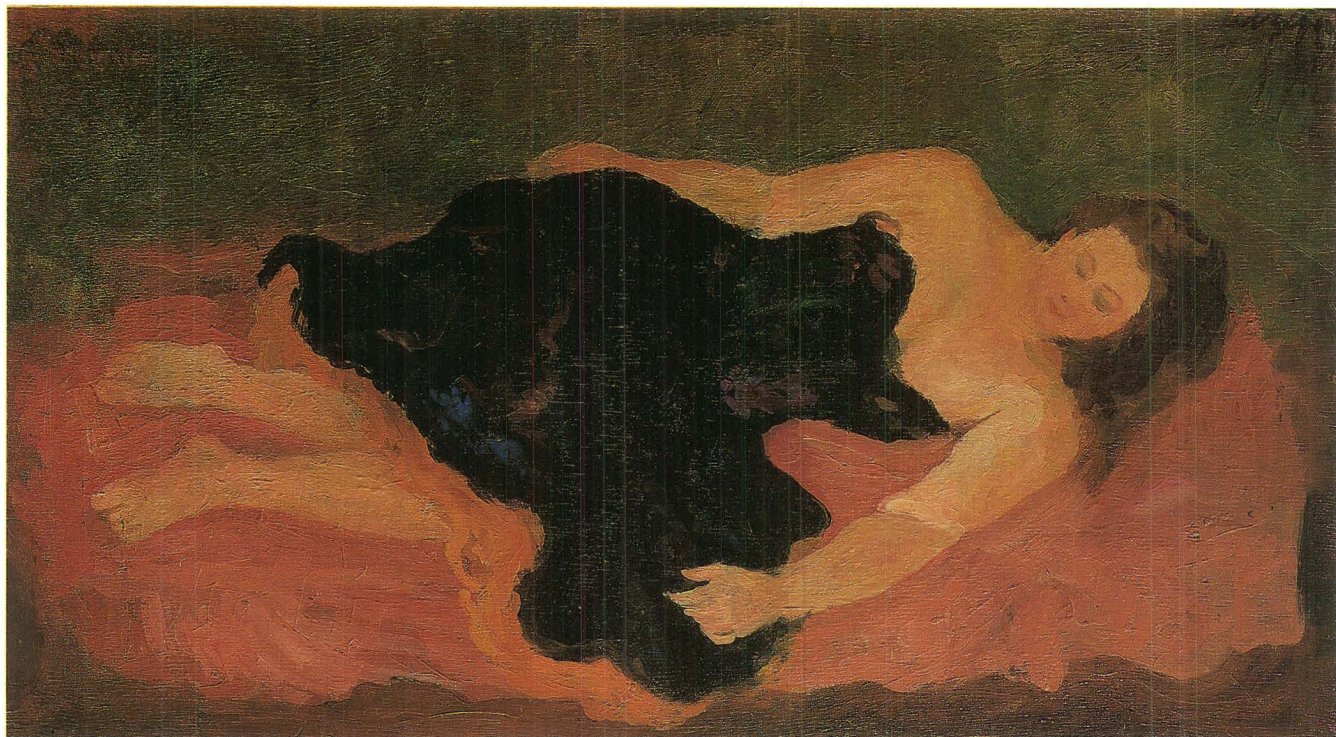
Gisberto Ceracchini, *Pastore dormiente* (cat. 13)



Antonietta Raphaël, *Miriam con la chitarra*, 1929 (cat. 14)



Giovanni Omiccioli, *Vaso turchese con fiori secchi*, 1941 (cat. 17)



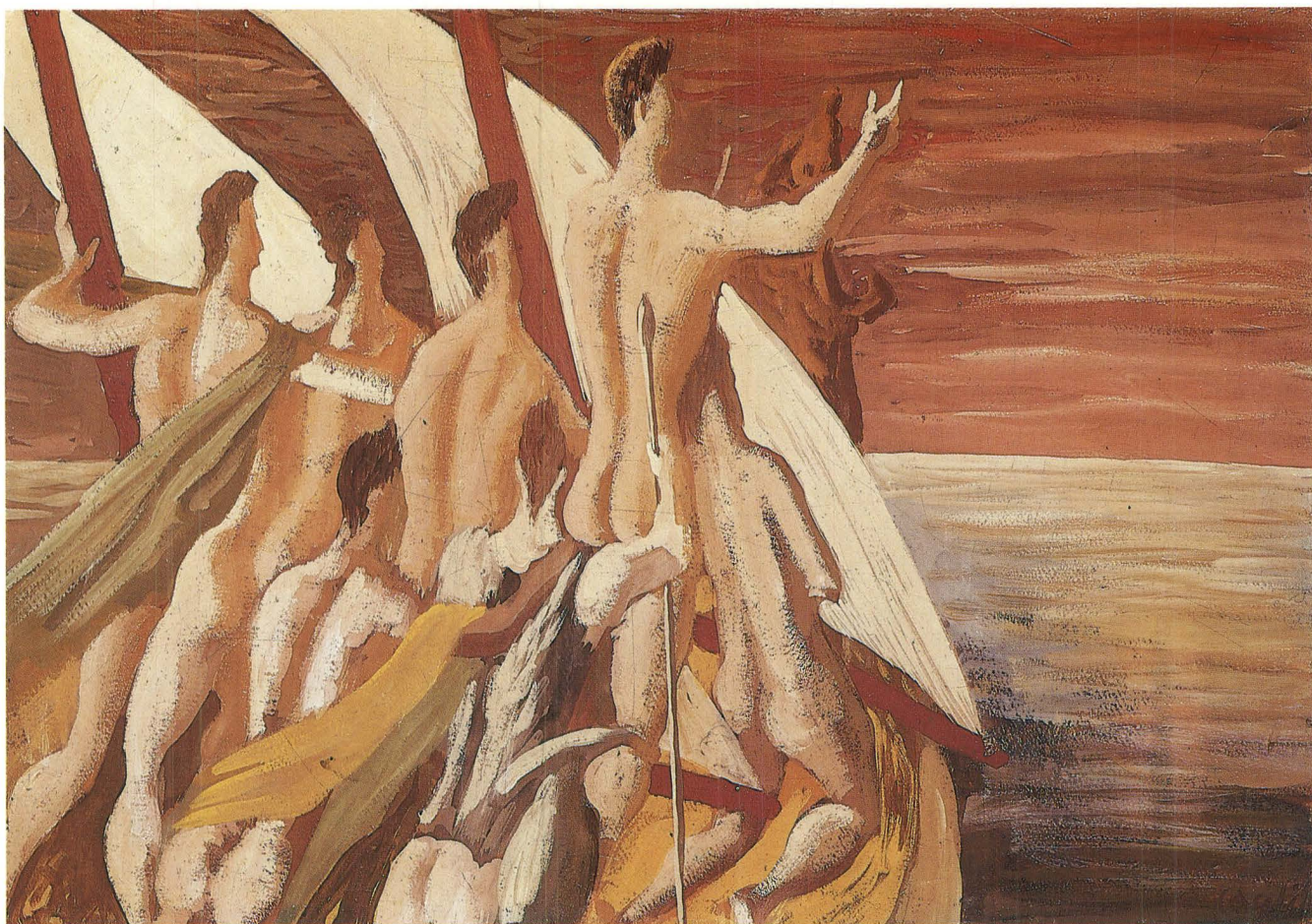
Mario Mafai, *Ballerina sdraiata*, 1938 (cat. 19)



Scipione, *L'asso di spade*, 1929 (cat. 20)



Alberto Ziveri, *La danza*, 1937 (cat. 22)



Corrado Cagli, *La nave di Ulisse*, 1933 (cat. 24)



Renato Guttuso, *Fiasco, candela e bollitore*, 1940 (cat. 27)



Afro (Basaldella), *Autunno*, 1936 (cat. 29)



Tullio Garbari, *Il cantico dei cantici*, 1929 (cat. 30)



Fiorenzo Tomea, *Maschere*, 1938 (cat. 33)



Renato Paresce, *L'attesa del mare*, 1933 (cat. 34)



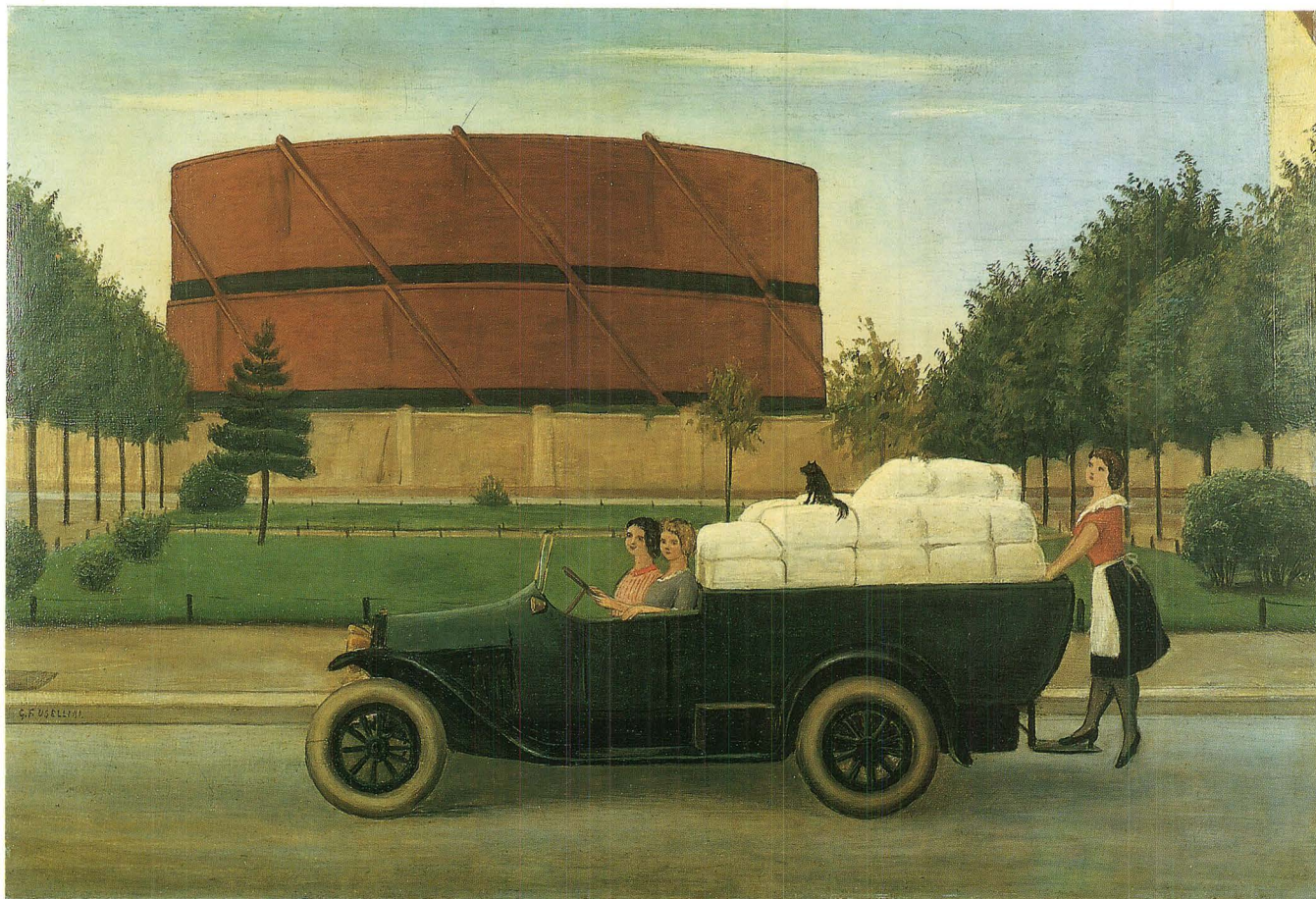
Arturo Nathan, *Scoglio incantato*, 1931 (cat. 35)



Alberto Savinio, *L'île des charmes*, 1928 (cat. 36)



Carlo Sbisà, *La città deserta*, 1929 (cat. 38)



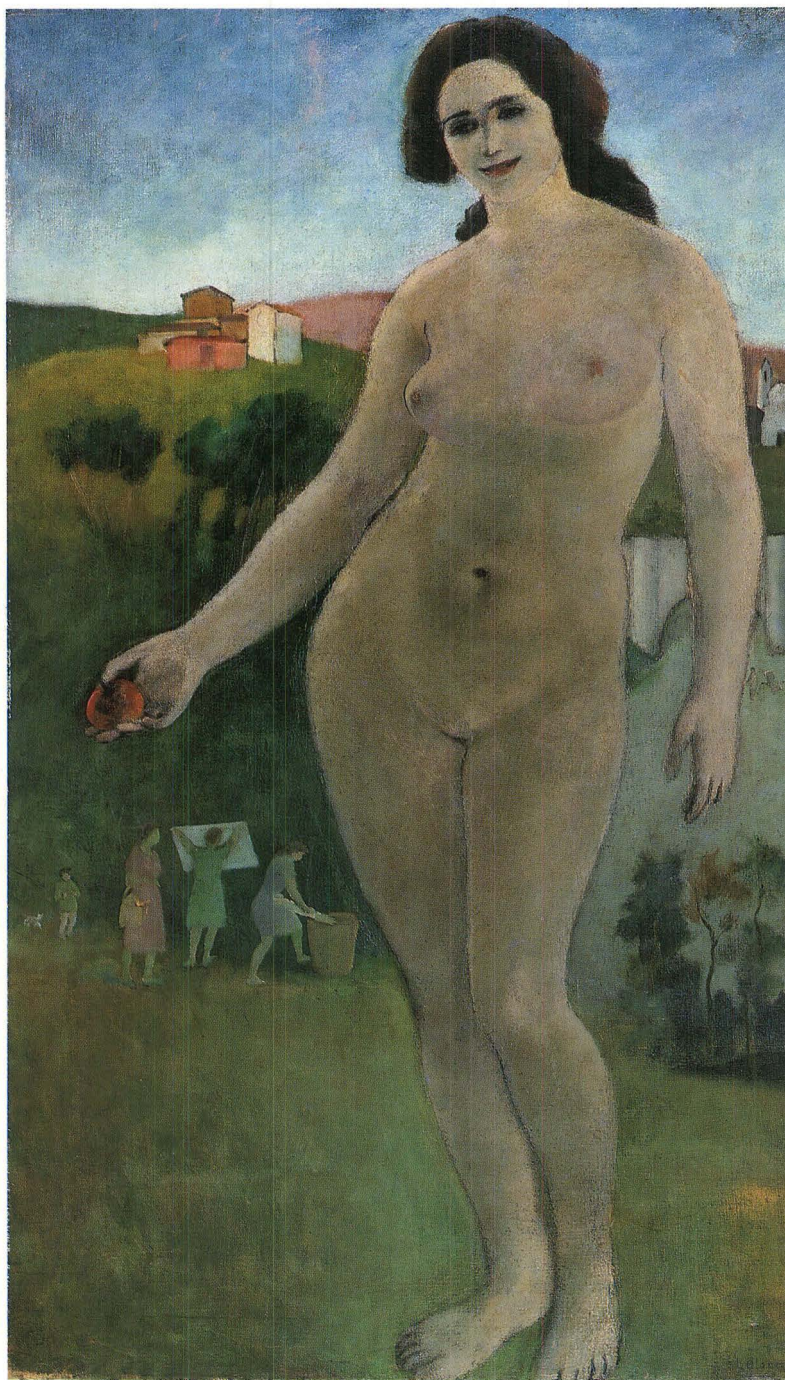
Gianfilippo Usellini, *Le lavandaie*, 1934 (cat. 39)



Italo Cremona, *Dialogo fra una conchiglia e un guantone da schermo*, 1930 (cat. 40)



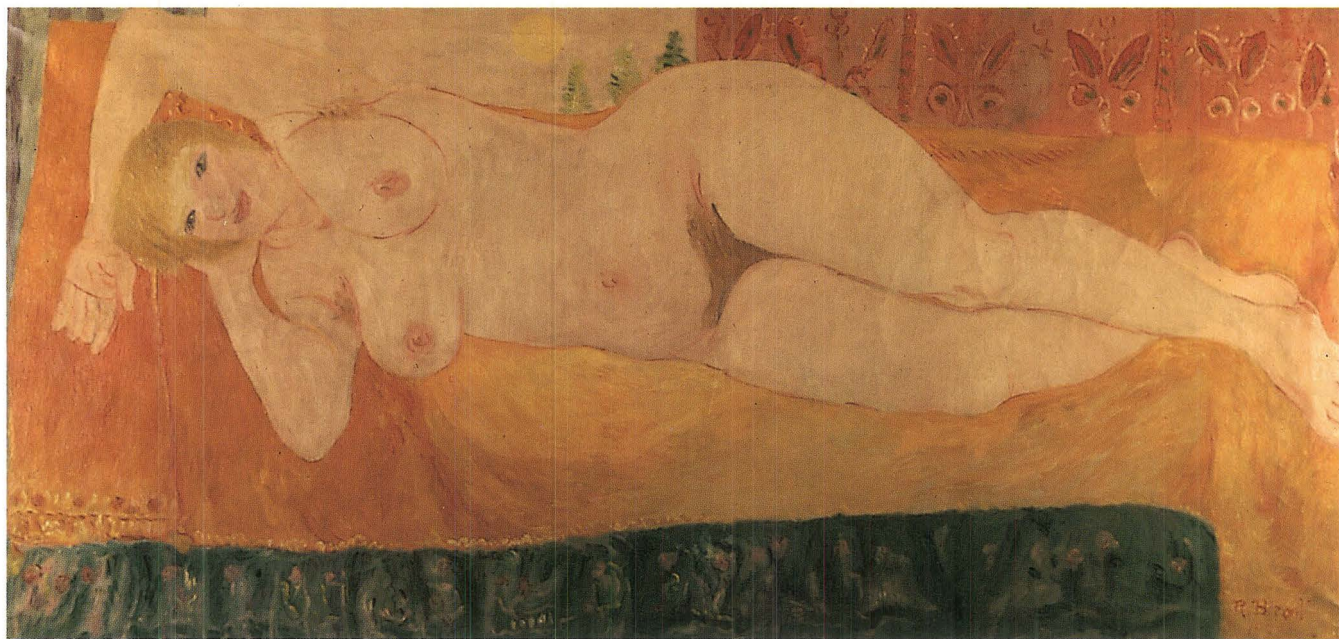
Angelo Del Bon, *Lo schermidore*, 1934 (cat. 43)



Umberto Lilloni, *Eva*, 1929 (cat. 44)



Gigiotti Zanini, *Natura morta*, 1933 (cat. 46)



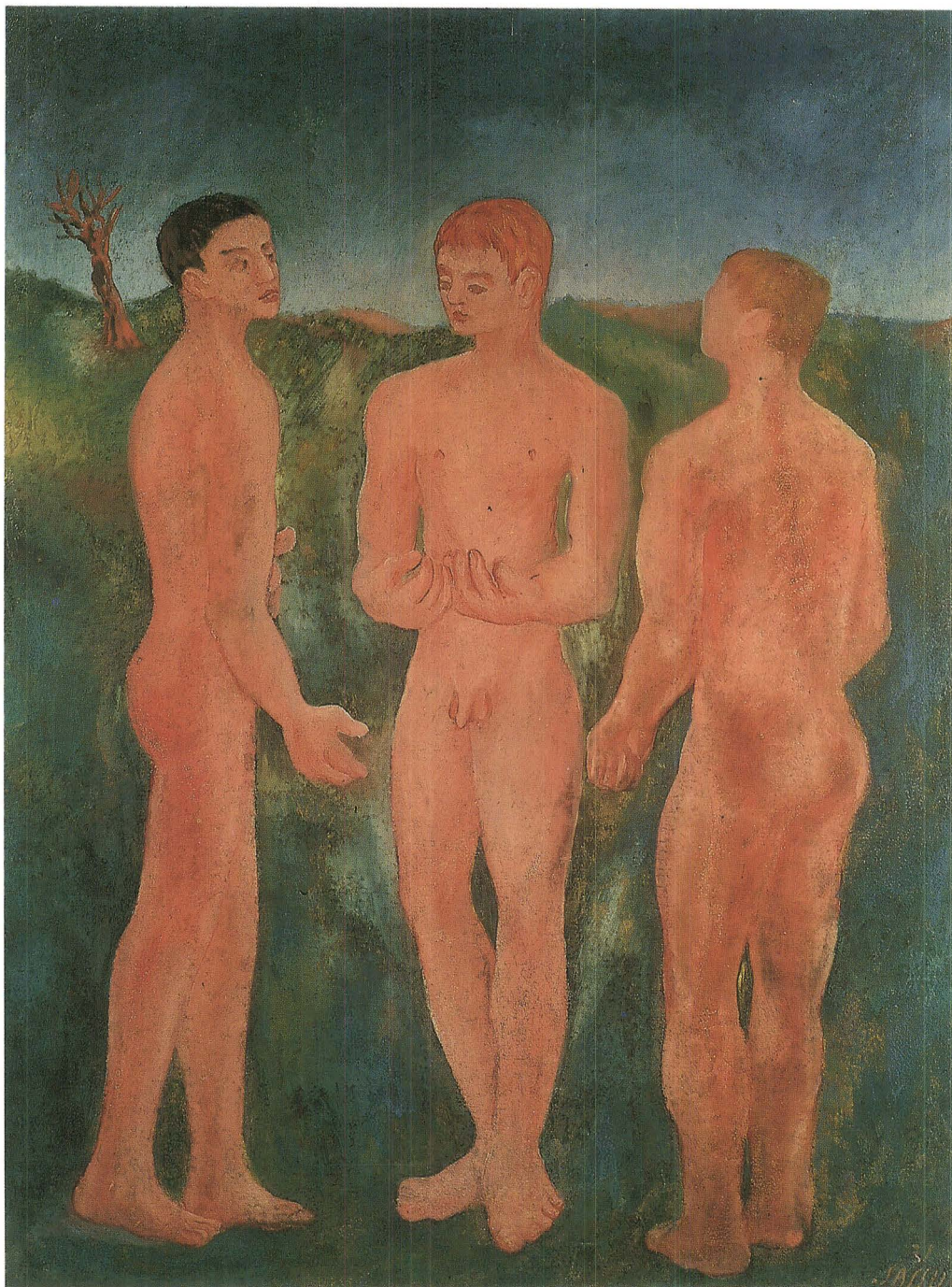
Renato Birolli, *Nudo disteso*, 1932 (cat. 47)



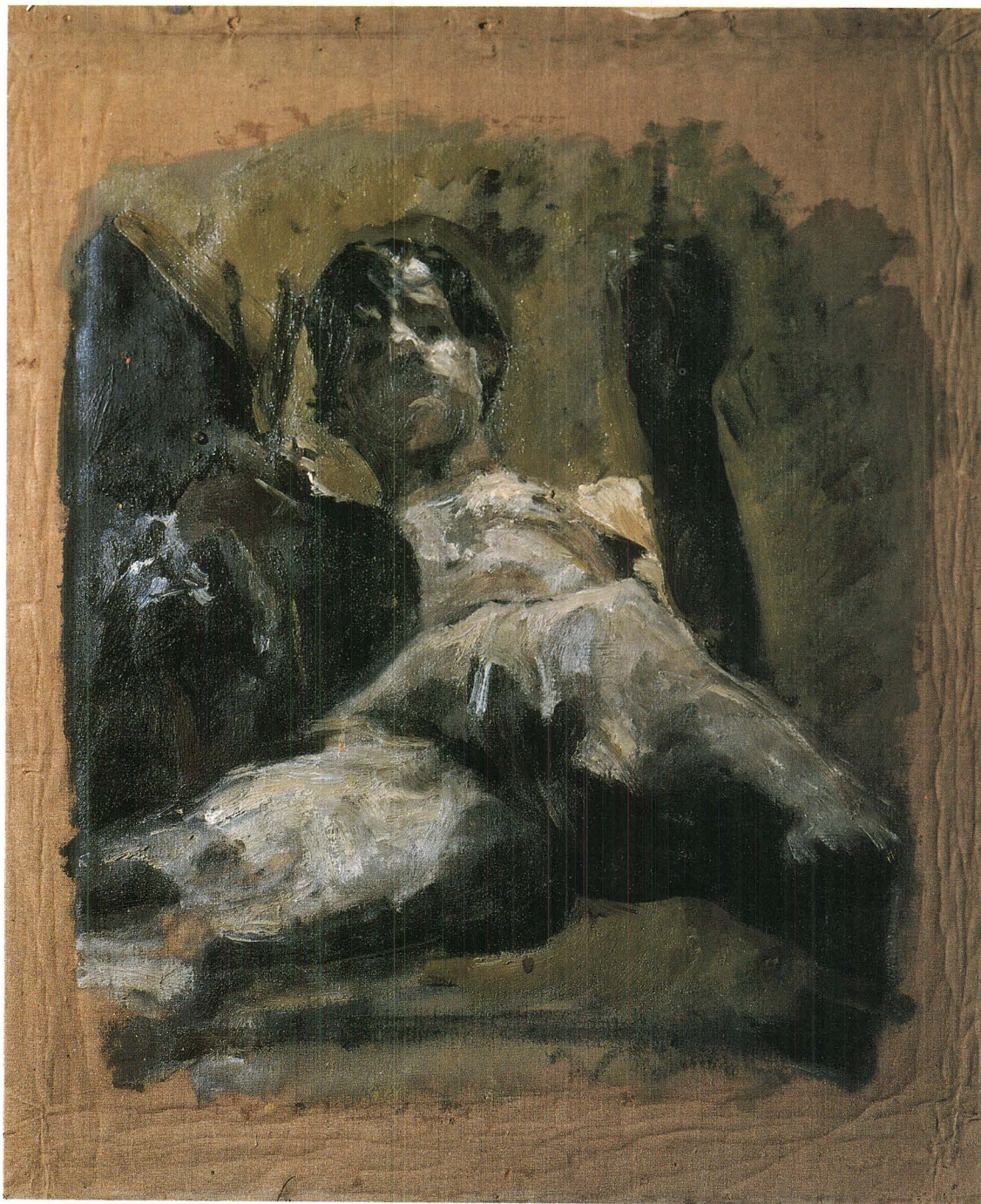
Giuseppe Migneco, *Il capostazione di Ponteschiavo*, 1939 (cat. 50)



Ennio Morlotti, *Statue*, 1942 (cat. 51)



Aligi Sassu, *Dioscuri*, 1931 (cat. 54)



Emilio Vedova, *Ritratto in piedi sullo specchio a terra*, 1937 (cat. 56)

CATALOGO
OPERE ESPOSTE

LUIGI SPAZZAPAN

Cat. 1
RITRATTO, 1938
olio su tela, cm. 59×33
Torino, Museo Civico
Galleria d'Arte Moderna

GIGI CHESSA

Cat. 2
PESCI DI CELLULOIDE, 1931
olio su tela, cm. 55×66
Torino, coll. privata

FRANCESCO MENZIO

Cat. 3
FRAMMENTO, 1932/33c.
olio su tela, cm. 100,4×77,4
Torino, Museo Civico,
Galleria d'Arte Moderna

Cat. 4
NUDO DISTESO SU PANNINO
ROSSO, 1932
olio su tela, cm. 80×100
Torino, coll. privata

ENRICO PAULUCCI

Cat. 5
LA BELLA DEL MOLO, 1934
olio su tela, cm. 90×120
Torino, coll. privata

CARLO LEVI

Cat. 6
IL FRUTTO ROSSO, 1930c.
olio su tela, cm. 50×67
Torino, coll. privata

Cat. 7
L'EROE CINESE, 1930
olio su tela, cm. 93×73
Roma, Fondazione Levi

ROBERTO MELLI

Cat. 8
RITRATTO DELLA MOGLIE CON
ABITO A FIORI, 1937
olio su tela, cm. 90×69
Ferrara, Civico Museo d'Arte Moderna

GUGLIELMO JANNI

Cat. 9
PUGILE, 1937
olio su tela, cm. 120×60
Torino, coll. privata

FAUSTO PIRANDELLO

Cat. 10
BAGNANTI, 1928
olio su tavola, cm. 30×50
Milano, coll. privata

Cat. 11
LA SPIAGGIA, 1938c.
olio su tela, cm. 39×52
Torino, coll. privata

Cat. 12
LE NOCCHIE, 1940/41
olio su tela, cm. 53×70
Udine, Civici Musei

GISBERTO CERACCHINI

Cat. 13
PASTORE DORMIENTE
olio su tela, cm. 68×101
Roma, Galleria Comunale d'Arte
Moderna

ANTONIETTA RAPHAËL

Cat. 14
MIRIAM CON LA CHITARRA,
1929
olio su tela applicata su tavola,
cm. 57×38
Varese, coll. privata

Cat. 15
RITRATTO DELLA SIGNORA
«DELLA RAGIONE», 1938
olio su tela, cm. 47×50
Roma, coll. privata

Cat. 16
TRAMONTO SU GENOVA
QUARTO, 1940
olio su tela, cm. 41×35
Roma, coll. privata

GIOVANNI OMICCIOLI

Cat. 17
VASO TURCHESE CON FIORI
SECCHI, 1941
olio su tela, cm. 50×35
Torino, coll. Riccio

MARIO MAFAI

Cat. 18
IL MODELLO, 1933/36
olio su tela, cm. 130×155
Roma, coll. privata

Cat. 19
BALLERINA SDRAIATA, 1938
olio su tela, cm. 31,5×55
Milano, coll. privata

SCIPIONE

Cat. 20
L'ASSO DI SPADE (FATTURA),
1929
olio su tavola, cm. 50×62
Torino, coll. privata

Cat. 21
AUTORITRATTO, 1930
olio su tavola, cm. 54×37
Torino, coll. privata

ALBERTO ZIVERI

Cat. 22
LA DANZA, 1937
olio su tela, cm. 148×174
Torino, coll. privata

Cat. 23
FAUSTINA, 1939
olio su tela, cm. 96×70
Torino, coll. privata

CORRADO CAGLI

Cat. 24
LA NAVE DI ULISSE, 1933
olio su cartone, cm. 36×50
Roma, coll. Muzzi

Cat. 25
NEOFITI, 1934
tempera encaustica su tavola,
cm. 61×61
Roma, coll. Muzzi

Cat. 26
PESCATORE, 1938
olio su tavola, cm. 53,5×40,5
Roma, coll. Muzzi

RENATO GUTTUSO

Cat. 27
FIASCO, CANDELA E
BOLLITORE, 1940
olio su tela, cm. 73×53,5
Milano, coll. Mario De Ponti

Cat. 28
UOVO FRITTO E BOTTIGLIE DI
OPALINE, 1940
olio su tela, cm. 40×55
Milano, coll. Mario De Ponti

AFRO (BASALDELLA)

Cat. 29
AUTUNNO, 1935
tempera grassa su tavola, cm. 58×83,6
Roma, coll. privata

TULLIO GARBARI

Cat. 30
IL CANTICO DEI CANTICI, 1929
olio su tavola, cm. 37×46
Trento, coll. privata

Cat. 31
COMPOSIZIONE APOCALITTICA,
1931
olio su tela, cm. 116×89
Trento, Museo Provinciale d'Arte

Cat. 32
IL MIRACOLO DELLA MULA,
1931
olio su tela, cm. 130,2×97,2
Trento, Museo Diocesano Tridentino

FIorenzo TOMEA

Cat. 33
MASCHERE, 1938
olio su tela, cm. 74×99
Milano, coll. privata

RENATO PARESCÉ

Cat. 34
L'ATTESA DEL MARE, 1933
olio su tela, cm. 71×65
Trento, coll. privata

ARTURO NATHAN

Cat. 35

SCOGLIO INCANTATO, 1931
olio su tavola, cm. 65×90
Trieste, Civico Museo Revoltella
Galleria d'Arte Moderna

ALBERTO SAVINIO

Cat. 36

L'ILE DES CHARMES, 1928
olio su tela, cm. 114×162
Cortina d'Ampezzo, Museo Regole
d'Ampezzo

Cat. 37

L'ARCANGELO, 1930
olio su tela, cm. 47×39
Milano, coll. privata

CARLO SBISÀ

Cat. 38

LA CITTÀ DESERTA, 1929
olio su tela, cm. 70×95
Trieste, coll. Sbisà

GIANFILIPPO USELLINI

Cat. 39

LE LAVANDAIE, 1934
tempera grassa su tavola, cm. 78×114
Milano, coll. privata

ITALO CREMONA

Cat. 40

DIALOGO FRA UNA
CONCHIGLIA E UN GUANTONE
DA SCHERMA, 1930
olio su tela, cm. 71,5×46,5
Torino, coll. privata

Cat. 41

CAPRICCIO, 1938
olio su tela, cm. 85,5×70,5
Torino, Museo Civico,
Galleria d'Arte Moderna

ANGELO DEL BON

Cat. 42

BIANCOSPINO SU FONDO
MARRONE, 1932
olio su tela, cm. 70×60
Milano, Galleria Daverio

Cat. 43

LO SCHERMIDORE, 1934
olio su tela, cm. 104×82
Milano, Galleria Daverio

UMBERTO LILLONI

Cat. 44

EVA, 1929
olio su tela, cm. 170×100
Milano, coll. privata

Cat. 45

AUTUNNO IN LIGURIA, 1933
olio su tela, cm. 75×90
Milano, coll. privata

GIGIOTTI ZANINI

Cat. 46

NATURA MORTA, 1933
olio su tela, cm. 150×150
Gargnano, coll. Zanini

RENATO BIROLI

Cat. 47

NUDO DISTESO, 1932
olio su tela, cm. 73×152
Milano, coll. Birolli

Cat. 48

RITRATTO DI ROSA, 1940
olio su tela, cm. 78,5×52,5
Milano, Fondazione Corrente

Cat. 49

IL SOGNO DI ZENO, 1942
olio su tela, cm. 70×90
Udine, Civici Musei

GIUSEPPE MIGNECO

Cat. 50

IL CAPOSTAZIONE DI
PONTESCHIAVO, 1939
olio su tela, cm. 90×70
Milano, coll. Migneco

ENNIO MORLOTTI

Cat. 51

STATUE, 1942
olio su tela, cm. 140×132
Novara, coll. privata

Cat. 52

NATURA MORTA CON
BUCRANIO, 1942
olio su tela, cm. 46×60
Busto Arsizio, coll. privata

Cat. 53

NUDO SDRAIATO, 1942
olio su tela, cm. 71×90
Lucca, Galleria Poleschi

ALIGI SASSU

Cat. 54

I DIOSCURI, 1931
olio su tela, cm. 100×75
Milano, coll. Paglione

Cat. 55

DIOSCURI, 1931
olio su tela, cm. 101×80
Milano, coll. Paglione

EMILIO VEDOVA

Cat. 56

RITRATTO IN PIEDI SULLO
SPECCHIO A TERRA, 1937
olio su tela, cm. 70×60
Venezia, coll. Vedova

Cat. 57

LA MUSICA, 1942
olio su tela, cm. 40×49,5
Parma, coll. privata



Carlo Carrà: Revisioni [1931]

* Questa breve antologia non ha alcuna pretesa di esemplarità: vuole suggerire un clima, quello che si trasmette per riviste, giornali, almanacchi, cataloghi. Voci difformi, suggerimenti di maestri (il brano di Carrà apre il primo fascicolo della rivistina di giovani romani «Fronte»), avvertimenti di personaggi ufficiali in vista di impegni importanti (il brano di Corrado Pavolini detta le indicazioni di Oppo per la Quadriennale che sta per aprirsi, e si legge sull'«Almanacco degli artisti - Il vero Giotto», polemiche (Bontempelli replica a De Chirico, Savinio puntualizza cosa intenda per moderno: l'uno in rivista l'altro su l'Almanacco Beltempo), dichiarazioni di poetica (il gruppo di scritti 1935 rappresenta una serie di autopresentazioni nel catalogo della II^a Quadriennale di artisti invitati con una mostra personale). Infine un paio di esempi di collaborazione di critici o scrittori alla cultura artistica (Sinigalli e Carrieri): Bartolini presenta sotto forma di racconto una sua incisione. E così via. L'intento è di offrire qualche traccia di un lavoro in corso, lungo gli anni trenta; ai margini della critica ufficiale e degli altri momenti della vita artistica.

Bisognerebbe dividere gli avversari della modernità artistica, quale noi la intendiamo, in categorie e sottocategorie, secondo le loro qualifiche, qualità e particolarità. Ma non intendiamo discutere partitamente su questa questione. Anzi sorvoleremo di proposito su molti punti. Molte sono le ragioni che dividono gli artisti, e non tutte sono puramente estetiche.

Una osservazione generale, però, va fatta, ed è questa: da una parte gli attacchi reiterati degli avversari della modernità, dall'altra le apostasie avvenute in questi ultimi anni, hanno determinato nell'arte italiana un visibile rilassamento. Nelle opinioni stesse degli artisti più giovani si nota un notevole rinculo verso idee, che a dirle vecchie e nocive al credito dell'arte nazionale, non dovrebbe più essere un semplice modo dialettico.

E pensare che nessuno di noi vanta alcuna di quelle pregiudiziali per

le quali tutto quello che non risponde a certi canoni estetici prestabiliti viene bollato di «pompierismo», come sta accadendo in Francia e in Germania.

A questo punto bisognerebbe anche aggiungere che non siamo neppure adoratori dell'etichetta «modernità» e che a nessun preteso avanguardismo — italiano o straniero — concediamo poteri taumaturgici. Anzi, abbiamo scritto più volte di stimare che la maggior parte della produttività, che sotto forme differenti passa per avanguardiera, non sia molto lontana dalla vanitosa fatuità dell'arte borghese.

E ci sarebbe infine da notare il ghigno ciarlatanesco dei cosiddetti *avvocati degli oppressi*, i quali non furono mai così numerosi. Se non si riconoscessero le molte loro malefatte e le molte loro bugie, quelle che vanno raccontando sarebbero cose da strabiliare. Fatto è che tutti gli scontenti, per una ragione o per l'altra, sono attratti da costoro.

A questo stato di cose bisogna reagire se non vogliamo che si dica fuori che gli artisti italiani sono ormai incapaci di una fede continuativa e di quel persistente coraggio a cui soltanto si debbono le vittorie decisive.

Il paragrafo che segue si collega al precedente.

L'ammirazione per gli artisti del passato remoto o vicino, è uno dei sentimenti che molto apprezziamo. «Al cor ti stia, fare ai passati onor» non è soltanto un verso che sta bene nei cimiteri.

Per questo ci siamo anche noi affannati a far luce sulla pittura dei secoli andati, sforzandoci di indirizzare le nostre osservazioni nei punti

di essa meno chiariti o del tutto ignorati. Abbiamo persino lodata la pittura italiana dell'Ottocento e consacrate non lievi fatiche per propagare nel pubblico l'opera dei suoi maggiori. Stabilire un più esatto concetto delle diverse personalità ottocentesche, ci parve sempre doveroso, ancorché non si sia mai creduto che i problemi da esse agitati costituissero dei problemi preliminari per l'arte figurativa del tempo nostro.

Con ciò vogliamo dire che noi non crediamo di mancare di rispetto alla memoria dei Fattori, dei Lega, dei Signorini e compagnia, se affermiamo di non poter seguire coloro i quali vorrebbero elevare a canone della pittura d'oggi l'ottocentismo.

E lasciamo da parte le indegne speculazioni commerciali fatte dai mercanti, ché questa è questione per noi secondaria, sebbene non trascurabile dal punto di vista dei costumi e della civiltà. Stiamo ai fatti e ai principi, i quali son lì a dimostrare che un vero e proprio rapporto di continuità storica non poteva sussistere con le nostre aspirazioni.

Dal punto di vista teorico e pratico, le differenze, per esempio, fra noi e i *macchiaioli*, sono sostanziali.

Quei pittori osservavano e studiavano un punto del vero, neanche tutto il vero, e questo volevano metterlo sulla tela come a loro appariva senza alcun intervento di elaborazione intellettuale. Il pittore macchiaiolo — scriveva Adriano Cecioni — non deve avere né amori, né simpatie col passato, l'arte sua deve ignorare il passato. Il divorzio fra moderno e antico deve essere assoluto, piena e assoluta deve essere l'ignoranza della storia.

Ancora: Il pittore deve concepire

e ultimare il suo lavoro in una sola volta.

A questi principi e a questo metodo di lavoro noi non possiamo aderire senza venir meno alle nostre credenze più profonde.

E qui, senza volerlo, siam giunti a sfiorare il concetto della tradizione, la quale non è affatto quella formula fissa che molti oggi mostrano d'intendere, bensì quel sentimento collettivo, mai completamente soddisfatto, che noi italiani abbiamo per le immagini corpose e viste in profondità.

Con questa semplice differenziazione ci allontaniamo tanto dagli ottocentisti, quanto da coloro che si danno a rimasticare i concetti cinquecenteschi della scolastica vasariana.

Con queste parole si vuole significare che per noi l'arte moderna non ha da essere né servile piaggiatrice delle forme del passato remoto, né simile a quelle uscite dal naturalismo del secolo scorso.

Noi non crediamo che la luce venga dal Nord. Da quei paesi ci venne il *verismo* ottocentesco e i più recenti errori che tuttora involgono le menti della maggior parte dei nostri artisti, giovani e anziani.

Per queste ragioni, a noi sembra ormai ora che la critica italiana smetta di ispirarsi alla mentalità di quella sentinella che da anni seguitava a montare la guardia ad una panca verniciata di fresco.

La celebrazione dell'arte dell'Ottocento, spesso, troppo spesso, si traduce a pigliare i morti per uccidere i vivi.

I recenti centenari del Fattori, del Lega e del Signorini, hanno infatti servito più come pretesti per insufflare nel pubblico la diffidenza verso la pittura d'oggi, che come reazione per

approfondire la verità di quell'arte.

C'è anche da considerare che la pittura macchiaiola ben s'addice all'ideale della nostra classe media, che è ancora la classe dove più allignano il denaro e il desiderio di acquistare il prodotto artistico.

Qui incomincia il guaio; poiché in fatto di educazione artistica la classe media italiana è rimasta allo stadio spirituale di trent'anni fa. I movimenti della cultura che si sono via via formati in Italia in questi ultimi anni non hanno penetrato col loro lievito benefico questa laboriosa zona della nostra società.

Così si spiega il persistente successo che da noi ha tuttora certa produzione artistica pseudo moderna.

Ma qual'è il motivo, in virtù del quale questo deplorabile prodotto falsamente artistico raccoglie ancora tanti suffragi di consensi? Lasciando da parte tutte le altre ragioni, una è quella che, a nostro avviso, predomina, e risiede nel carattere sentimentale di questa pittura. Forse a voler risalire alle cause del fenomeno, bisognerebbe riandare a quel periodo della cultura artistica che da noi ebbe nome di secondo romanticismo. Non volendo poi fare un viaggio così lungo, si potrebbe restare a quel periodo culturale che da noi ebbe grido prima attraverso all'Aleardi e poscia con il De Amicis.

Infatti vi è più di quel che si creda della mentalità di questi due scrittori nella pittura macchiaiola e, in genere, nella pittura dell'Ottocento italiano. Piccoli fremiti, lirismo all'acqua di rosa, languori carezzevoli, circoscritti negli ausiliari della dolcezza o in quelli della melanconia generica. Questo volevamo dire e niente di più.



Corrado Pavolini: La prima Quadriennale [1931]

Quando gli occhi del lettore cadranno su questa nota, la Quadriennale sarà bell'e inaugurata, e del suo valore artistico sarà già stato detto tutto quello che c'era da dire (e magari anche qualcosa di più, attesa la fantasiosa sottigliezza dei nostri critici). Ma io scrivo mentre il 3 gennaio è ancora lontano, e delle opere che figureranno nel vecchio rinnovato palazzo di via Nazionale ancora non si sa nulla: posso dunque parlare di quella che è la vera importanza e originalità della Quadriennale nel quadro delle nostre manifestazioni artistiche, al di là e al di sopra d'ogni valutazione estetica del suo contenuto. Perché lo straordinario della Quadriennale — e duole che non tutti l'abbiano ancora compreso — è proprio

questo: che l'iniziativa resterebbe bellissima anche quando, Dio non voglia, le tele e le statue che vi figureranno avessero da risultar tutte bruttissime. Mi spiego.

Intanto è la *prima* mostra che in Italia si faccia, la quale possa ambire a buon diritto al titolo di «nazionale». Tutti sanno come si mettevano insieme per il passato le esposizioni cosiddette nazionali. Erano esposizioni molto curiose, anche dal lato geografico: giacché la Penisola vi si riduceva in tutto e per tutto a un'enorme Milano, a una smisurata Napoli, a una Roma grandetta, a una piccola Firenze. In più uno zinzino di Venezia, una briciola di Torino, un atomo di Bologna e di Genova. Punto e basta. Sulla giostra si vedevano girar sempre le medesime facce, stracittadine e... continentali. Un Michetti riusciva appena a portarvi un po' di folklore. Età minima: quarantacinque anni. Passaporto necessario: medaglie d'oro, titolo di professore, affiliazione a una qualche loggia.

Tutto questo è finito col regime sindacale fascista, come è noto e come certuni non vogliono ancora persuadersi che sia. Oggi le mostre annue regionali pongono nella debita luce chiunque abbia, senza massoneria, senza medaglie e senza titoli, qualcosa di proprio da dire; oggi si può essere di Nuoro o di Enna o di Pinerolo senza perciò vedersi chiudere le porte in faccia. Sono mostre un po' caotiche, ineguali, ma vive: specchi genuini delle attività regionali, grandi aiuole dove liberamente si sviluppa il fiore delle generazioni nuove. L'esercito degli artisti italiani è ormai tutto inquadrato, individuato e valutato milite per milite attraverso queste periodiche e utilissime rasse-

gne: dalla quale viene trascelto, senza pregiudizio alcuno di tendenza o d'età, il *meglio*, per condurlo ogni quattro anni all'illuminata ribalta della Quadriennale. Ecco in qual senso questa esposizione è finalmente «nazionale» sul serio: in quanto unifica, rispettandolo, il sentimento delle varie province, e ne esalta, nei suoi campioni più degni, la forza.

Secondo: la Quadriennale ha imposto, in questo genere di manifestazioni finoggi così anarchiche, soggette ad influenze estranee e a favoritismi, una severa e giusta «morale»: l'ha imposta e ottenuta domandando a due distinte giurie (eletta l'una dal Comitato organizzatore l'altra dagli artisti espositori) l'esame delle opere dei non invitati; facendo lavorare riunite le giurie soltanto per dirimere i casi di giudizio divergente; facendo collaudare da un R. Notaio le conclusioni definitive, sì da rendere impossibile — ché sarebbe addirittura un falso in atto pubblico — ogni successiva modificazione dello stabilito. Non parrà credibile a chi conosca gli usi e costumi d'ieri: ma è un fatto che alla Quadriennale, nel gennaio 1931, si vedranno *soltanto* le opere accettate nel novembre 1930... Oppo, il Segretario inesorabile, ha cestinato tutte le raccomandazioni, da chiunque gli venissero (anche e specialmente se dall'alto); ha escluso senza pietà chi notificava o consegnava le opere al di là dei termini stabiliti; ha preteso insomma che tutto avvenisse alla luce del sole, e che gli artisti si avvezassero a conoscere l'ordine, la disciplina, l'esattezza. Con un'organizzazione interna ferrea e perfetta passando sopra a ogni calcolo di convenienza mondana, ha mirato solo alla bontà del risultato: e ha raggiunto in

pieno lo scopo. Uomo d'eccezionale attività, come è uomo di assoluta durezza, Oppo ha provveduto contemporaneamente alla totale trasformazione del palazzo di Pio Piacentini, oramai inadeguato al gusto e alle richieste del pubblico. Oppo s'è preoccupato d'innovare anche in altri campi: così in quello del catalogo, di cui si faranno due distinte edizioni, l'una, *gratuita*, contenente il semplice elenco delle opere e la collocazione nelle sale; l'altra, abbondantemente illustrata ed edita in veste sontuosa, riservata alla critica, agli amatori, ai bibliofili. Questa seconda edizione ha carattere eccezionale anche perché le illustrazioni — contrariamente a quanto si è sempre usato — saranno intercalate nel testo; e perché le mostre personali saranno precedute da originalissime «autopresentazioni» degli artisti stessi. Altra innovazione, opportunissima, riguarda la critica: che sarà ammessa allo studio delle opere alcuni giorni prima del *vernissage*, così da evitare agli scrittori d'arte il fastidio della folla e da dar loro il modo di lavorare in pace, senza le improvvisazioni richieste dalle esigenze giornalistiche.

Per chi s'intende di queste cose (come tutti i lettori dell'*Almanacco*) non c'è bisogno, credo, di aggiungere altro. L'importanza e la nobiltà della Quadriennale — quale che sia per risultare, ripeto, il suo livello artistico — si documentano di per se stesso attraverso il resoconto schematico delle provvidenze adottate e delle opere compiute. Resta solo da augurarsi che l'esempio valga: e che in tutte le altre manifestazioni congeneri dell'avvenire penetri ormai quel soffio audacemente, meditatamente rinnovatore che della Quadriennale

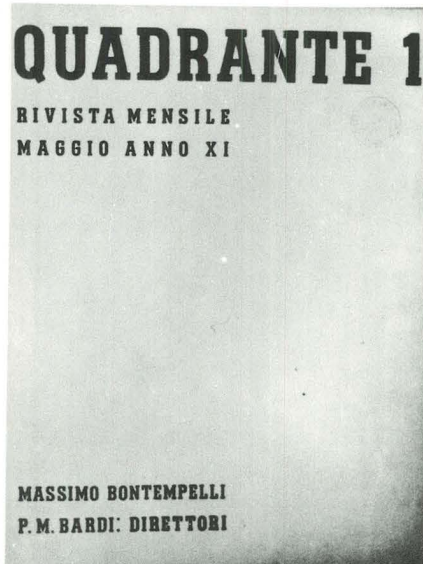
farà una delle più significative realizzazioni del Fascismo. Non per nulla la data del 3 gennaio è stata inclusa, per volere di Benito Mussolini, nel Calendario del Regime.

Corrado Cagli: Corsivi [1933]

Ci sono pittori e scultori apparentemente illogici nel loro manifestarsi. La realtà è che in arte una sola logica è dannosa; perciò pittori e scultori, che siano grandi, hanno una seconda logica della quale non fanno mai a meno, senza per questo fare a meno della prima. E quando gli altri uomini, che per l'occasione potrebbero chiamarsi monologici, si scandalizzano di tale eccesso, non vedono che ai temperamenti plastici sono necessarie due logiche, come alla forma per rivelarsi è necessaria la copula della luce e dell'ombra.

L'ecclettismo apparente del pittore moderno dipende dall'aver scoperto la natura dei «generi pittorici». Come l'arte poetica ha i suoi generi (lirica, epica, idillica), così la pittorica ha i suoi che non sono paesaggio, figura e natura morta, ma sono l'astratto e il formale. Superato il dissidio fra i due generi (si può fare epica e lirica senza mutare anima), si riscatta l'astrattismo della polemica per trasportarlo nell'arte.

Dov'è la fantasia? Noi vediamo infinite cose ogni giorno — muri, strade, riviste, cinema — ogni sera noi siamo stanchi per mille immagini; per i ragionamenti che si fanno, pei propositi, per le lotte che ogni giorno si sostengono. Ma, immagini e ragionamenti non si rinnovano mai. Sofismi e analisi hanno monotono



governo dei nostri impeti. Ci si allontana ogni giorno più dagli elementi durevoli. Si inventa l'idolatria della macchina o altre posizioni effimere. Lo so che non conta essere effimeri, ma fintanto che duriamo converrà essere armonici.

Ripeto che non è male essere effimeri se il consumarsi è legge della natura: ma fintanto che duriamo continuerà essere fecondi. Chi è abbandonato dalla fantasia potrà essere fecondo? Come un uomo che volesse durare nei suoi figli senza avere donna da possedere.

E la fantasia rifugge dagli uomini che vivono la giornata, e nella febbre di essere utili e opportuni non s'accorgono di costruirsi intorno un muro. Su quel muro mille immagini di strade, riviste e cinema e dentro: ragionamenti che si fanno, mille immagini che sono un solo aspetto dell'anima. Dentro al muro, l'opportunità storica: fuori, la fantasia dell'infinito.

Renato Guttuso: Picasso e la pittura moderna [1933]

Quando tempo fa Pablo Picasso, alla «Galerie George Petit» a Parigi, tenne una esposizione quasi completa di tutta la sua opera, fu come una tacita intesa dei critici italiani volere sfatare ad ogni costo quella leggendaria grandezza.

Ad agevolare i confronti servì in quel tempo la mostra retrospettiva di una quarantina di opere di Manet. Si parlò allora di restaurazione pittorica europea, si tentò in altri termini di dimostrare la maggiore resistenza di una pittura dentro la tradizione, apparentemente più aderente alla comune realtà fisica, anziché una pittura intellettualistica assolutamente adescrittiva, talvolta geometrica, tal'altra incorporea. Il «Torero morto» di Manet ha sgominato quest'idolo di princisbecco, si disse – e si inneggiò al trionfo del realismo.

– Che l'arte d'oggi tenda ad una sempre maggiore espressione di umanità e di vita è certo. L'artista d'oggi – uscito dalle esperienze cubiste e metafisiche – realizza in un campo umano e poetico allo stesso tempo, che diremo, per intenderci, di realismo puro. Ma nessuno può negare che la pittura sia una operazione mentale, come la matematica e l'architettura – e ciò senza per nulla voler diminuire le ragioni del sentimento – cioè un processo di elaborazione di un fenomeno emozionale o sensuale tradotto coi mezzi a disposizione dell'uomo soprattutto se si pone, come è giusto, a base di ogni arte figurativa il disegno che è l'espressione in linee – creazione astratta dell'uomo, come il punto e il numero – di una forma o di concetto.



Morlotti, Picasso e Guttuso

L'adoperare questi mezzi, a proprio modo, è in facoltà dell'artista. Ed allora non si può incolpare Picasso di avere arbitrariamente adoperato questi mezzi se non si dimostra che egli non ha raggiunto una liricità, cioè che non è arrivato alla liberazione di un suo mondo poetico. E questo non è stato finora dimostrato.

Non è sufficiente il «fascino del nuovo» e tanto meno il mistero del non comprensibile, a dare ad un artista non solo un successo immediato, ma dare alla sua opera una risonanza mondiale ed a porre quest'opera come pietra miliare di un rinnovamento estetico a cui tutta l'arte moderna ha partecipato.

Celebre a vent'anni, questa specie di mago spagnuolo ha scaraventato alla stupefazione mondiale opere su opere, maniere su maniere, scoperte su scoperte, dapprima fortunate scorriere nei campi pittorici più disparati, cambiando apparenza quasi ad

ogni quadro, poi moltiplicando le sue personali scoperte destinate sempre a sbalordire. In gioventù Picasso si giova di tutti i suoi predecessori – immediati e non immediati – soprattutto Cézanne e poi Toulouse-Lautrec e Steinlen e persino Goya.

È il grande dono di Picasso questa facilità di impossessarsi di tutto quanto può servirgli. Tutto assimila e trasforma prodigiosamente. È il suo Genio che glielo consente. Servendosi di esperienze proprie ed altrui, perviene all'universalità: universalità che si rivela in tutte le variazioni molteplici delle sue maniere: dall'antica «Malinconie» alle opere della «manière bleu» alle scomposizioni cubiste, fino ai disegni classicheggianti e grecizzanti, alle enormi teste, braccia, mani e gambe – delizia scandalosa del borghese ottimista – tutta la pittura dello spagnolo obbedisce ad una legge di logica coerenza e continuità. Questa sua irrequietez-

za sta solo ad indicare la sua virilità creativa, l'impossibilità, per il suo spirito, di arrestarsi ad una conquista, sia pure degna e la necessità di pervenire a nuove rivelazioni, a nuove invenzioni, a nuove forme.

Ma quello che più importa sostenere è questo: Picasso è stato sempre discusso polemicamente, ed alla sua opera è dato un valore polemico. La sua pittura è stata discussa solo come pura pittura, e se ne sono misurate le qualità e le mende. Ma quel che più conta è vedere se la sua pittura contenga o meno un dramma e se al disopra di ogni architettura, e di ogni dissezione cubista, non vi sia una sete di liberazione e una sete di poesia. Il dramma di Picasso non consiste nel cozzo delle due aspirazioni romantica e realistica, ma nella sua passionalità di Mediterraneo. Picasso è spagnolo, di Malaga – *latino a metà e metà barbaro* –. Temperamento malinconico e drammatico e come in genere tutti i temperamenti meridionali volto a tutte le imprese eccessive e pronto a tutte le dolcezze. Ogni suo quadro testimonia questo suo temperamento violento e carezzevole insieme. Audacie di forma disposte a finezze di colori impalpabili; sognanti, sono tutte le sue figure e gravi le loro palpebre grandi. È un contenuto umano e romantico che affiora nelle sue pitture. Una Spagna sofferente ed emaciata, figure affamate e scarnite che fanno pensare al Greco, che non hanno del Greco l'esteriore drammaticità, e che sono infinitamente più toccanti e profonde. Una umanità dolorante, terribilmente triste, non felice, sotto il peso delle sue macchine enormi; nudi di adolescenti, dal torace stretto e dalla schiena incurvata, poveri corpi

costretti a fatiche deformanti, facce pallide, dove sono evidenti i segni delle sigarette rubate e dei solitari piaceri.

Chi accusa Picasso di mancare di umanità, veda «La Vita» o altri quadri di quel periodo, che è forse il più bello perché il più intensamente vissuto dell'opera dello spagnolo. Il suo temperamento gli consente di abolire ad un tratto ogni esperienza e raffinatezza e di porsi dinanzi all'oggetto colla freddezza del chirurgo; ogni emozione può in lui tradursi in calcolo che successivamente sa, come nessuno, trasformare in pittura. Il quadro è per lui un tappeto di equilibri e accostamenti, ma si regge e si eleva di gran misura sul solito pittoricismo, per un senso mitico ed ermetico.

Dal semplice arabesco arriva alla grande composizione, per esempio «La flûte de Pan» che non è la solita macchina dipinta per sbalordire, ma è solo il segno di una necessità di allargare l'arabesco per farlo cantare a piena voce in più largo campo.

Il suo bisogno di slargare, oltre che nelle dimensioni del quadro, si manifesta nelle figure; le stende, le allarga perviene ad una monumentalità non dimensionale. Arriva agli eccessi di questa monumentalità e non sconcerta e fa respirare una atmosfera poetica ed evocativa. Lontano da ogni idea di rappresentare le apparenze, egli crede, con Cézanne, alla imperfezione dei sensi. Non si può – egli dice – «faire ce que je vois, en donnant à cette phrase le sens de faire ce que existe». Nulla di più falso ed ingannevole che l'impressione visiva; se la pittura non penetra l'oggetto e non ne svela le vibrazioni, se non arriva, partendo dall'ogget-

to e dall'osservazione sentimentale di esso, alla creazione di un equivalente plastico dell'oggetto, non si perviene alla poesia, ma si precipita nella fotografia. E non c'è cosa più lontana dalla realtà che la fotografia. Non imitazione del vero apparente, ma elaborazione poetica fondata su una sensazione umana, comprensione lenta e graduale di un fenomeno fisico che si trasforma poi fatalmente in poesia, nell'espressione pittorica.

La imitazione del vero apparente non ha dato d'altronde mai luogo all'opera d'arte, tutti i grandi artisti d'ogni tempo hanno inteso a liricizzare, non ad imitare.

Giotto superò ogni preoccupazione di pennellata, di prospettiva apparente, ogni scienza di pittura per abbandonarsi ad un giuoco dei più difficili ed eroici, alla espressione cioè di una sua visione chiara dell'umanità, perché seppe – come dice Leonardo – «imparare dalle cose naturali» senza volerle imitare.

Così Raffaello ed in diverso modo Michelangelo: l'uno, inventando una linea pura ed astratta, per nulla verista, nel senso che comunemente vien dato a questa parola; l'altro squassando le forme ed esasperando il chiaro-scuro fino all'impossibile. E ci sarebbero da citare così tutti quei grandi nomi che gli incompetenti e i ciechi continuamente rinfacciano ai novatori col pretesto di un appello al realismo. Gli è che per costoro «realismo» è ben altro: è fotografia.

Costoro non esiterebbero a scegliere tra una Madonna di G. Grosso e una Madonna senese, se non sapessero che è antica. E sarebbero certo capaci di preferire una qualsiasi oleografia del Monte Pellegrino a un paesaggio di Poussin.

A conclusione di quanto si è detto, notiamo che la questione Picasso sta a base di ogni pittura moderna, e che per quanto oggi si tenda ad espressioni di vita più immediate ed accessibili, in quanto cioè, tramontati i concetti di essenzialità del cubismo, quelli di dinamismo e di astrazione del futurismo e i movimenti e i tentativi che ai più importanti citati seguirono, la pittura si sia liberata da ogni intellettualismo e da altre preoccupazioni così dette surrealiste ed insista sul fatto poetico ed umano essa rimane sempre un mistero che tutti intenderanno, come sempre è avvenuto, solo quando il tempo lo avrà rivelato.

Alle preoccupazioni dello stilismo accademico, o peggio del falso realismo, alle banalità che inondavano le esposizioni in tempi da noi non lontani, di cui tuttora si vedono le ultime pretenziosissime tracce, la nuova pittura ha sostituito i diritti della pura poesia e del vero realismo, rientrando così, dopo la deviazione impressionista, per merito appunto di questi calunniatissimi movimenti, cubismo, futurismo, espressionismo e naturalmente in ragione delle loro attuali conseguenze nel vivo della tradizione.

Renato Guttuso, Posizione di giovani [1935]

Le statistiche sono in genere affari dei posteri. E solo alla fine di un secolo le somme vanno tirate e i bilanci conclusi. Perciò i giovani oggi non amano le cifre incolonnate di una partita doppia che ancora non è affatto chiusa.

Chi, come noi, si formò nel tempo inquieto, è portato invece a scorticar-

si e a riguardarsi dentro perché tempo inquieto vuol dire, per chi lo intende, tempo delle più assolute responsabilità.

Noi, a nostro rischio, e pagando sempre con il nostro denaro abbiamo accertato questa nostra responsabilità e se non abbiamo fissato le posizioni definitive delle nostre aspirazioni con grandi manifesti e programmi è appunto perché la nostra posizione sta nella libertà certa dei nostri sviluppi.

Attraverso il tenace sondaggio però dei punti sono stati fissati, soprattutto nei riguardi delle nostre relazioni con la tradizione. La storia non è una vecchia cosa da imparare a memoria con mentalità da neoclassico né da ripudiare con mentalità futurista — mentalità entrambe viete e definitivamente superate —; la storia è un fatto appartenente alla nostra personalità e solo in questo senso importante e continuativo. Esiste in quanto serve alla nostra costruzione e noi siamo parte di essa. Non si può pensare alle interruzioni dei teorici né alla decadenza; non esistono periodi d'oro né di bronzo, ma solo delle leggi misteriose per le quali il miracolo del genio viene a regolare le fasi di un ingranaggio.

Si tratta allora solo di gente che è nata per il fatto dell'arte e di gente che non è nata per questo. Pubblico, acquisti, congregazioni, critiche, col fatto dell'arte abbiamo appreso che non c'entrano. Subito che si guarda alla natura del fenomeno artistico alla sua posizione ed al suo svolgersi nel tempo. Una curiosa clausura che permetta tutti i contatti e le più assurde contaminazioni, in osmosi regolate e continue.

Dal niente non può nascere l'arte;



Renato Guttuso

ma pure nessun incidente apparente la provoca, in conseguenza non crediamo alle scuole, ma all'aria, al colore del cielo che ogni uomo apprende a suo modo come la sua costruzione comanda.

Siamo portati perciò a dare massima importanza agli individui ed ai loro particolari contributi, non crediamo all'arte di massa, né ai fenomeni popolareschi se non come fenomeni singoli, del resto lontanissimi dalla massa e considerati forme inferiori dai più.

Non è più il tempo delle classifiche e delle categorie; siamo stanchi delle definizioni, dei partiti presi e dei dogmi. Solo quando la libertà diventa una legge si può essere, nel nostro senso, liberi; per questo abbiamo fatto legge la libertà più assoluta, libertà che non vuol dire anarchia.

Solo così la storia può rimanere viva ed attuale, finché noi siamo vivi

ed in atto. Così la storia diviene esperienza insieme alla nostra vita e noi non si diventa dei musei. Il museo è fermo, l'artista è in movimento; il documento è cronaca, la storia è vita. Così nella nostra curiosa libertà abbiamo scoperto il filo vivo della continuità e siamo diventati frutto di tutto quello che ci è servito.

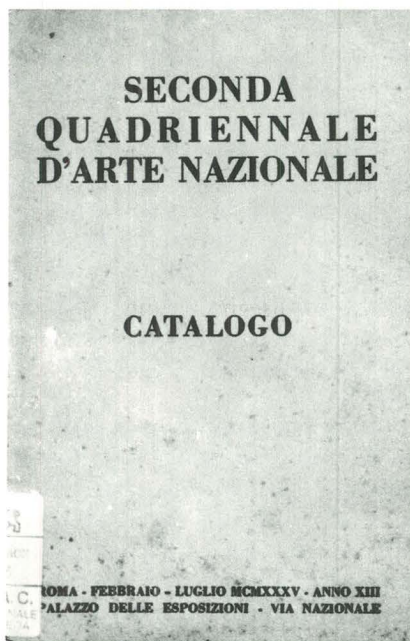
Naturalmente solo da una esperienza può nascere una selezione e si possono scoprire quei fatti già avvenuti nel passato che noi sentiamo vivere in noi ed accertiamo necessari al vivere della nostra arte. In questo senso la tradizione è legata all'individuo secondo le reazioni che nell'individuo provoca; così ognuno di noi ha la sua tradizione se è vero che ha la sua arte.

Ma la gioia di noi giovani è un'altra, che è anche la nostra nuova forza, l'esserci trovati in più d'uno da Milano a Roma a Palermo a Venezia, ognuno nel suo mondo, vicini l'uno all'altro in una costellazione che diventa ogni tanto, all'improvviso più ricca e più lucente.

Fausto Pirandello: Autopresentazione [1935]

Il momento artistico attuale ha una storia così complessa che sarebbe assai saggio partito non arrischiarsi a parlarne.

Forse questo momento dell'arte apparirà, novello Sisifo, come un portento di buona volontà, intesi come si è alla sudata fatica di portarci dietro, costi che costi, tutta una congerie d'indirizzi aprioristici, di schemi, di analisi, di sintesi, di presupposti, di ricognizioni su un passato prossimo, remoto e remotissimo.



Pare che sia colpa di un'eccessiva critica: e forse non dipende che dalla personalità degli artisti: ma è anche più vero che non siano che pure e semplici ragioni politiche ad aver influito così stranamente a sovvertire le naturali funzioni dell'arte.

Infatti, un'arte che per il momento almeno, ha perso ogni vitale destinazione deve per forza trovare ragioni sue proprie ed esplicite per vivere e sono forse proprio queste ragioni che a loro volta, la allontanano da una comprensione generale.

E in particolare, se, come in questo caso, mi occorresse illustrare o scusare il mio lavoro pubblicamente, dirò che quelle ragioni ho cercato di rendere implicite (che non vuol dire negarle e tanto meno non essersene avveduto) non per programma — che sarebbe assai vecchio — ma per necessità di esprimere.

Nato nel 1899, ho preso parte ad

una ventina di esposizioni in Italia e all'estero, di cui quattro personali a Parigi, Vienna, Roma e Milano in ordine di tempo.

Enrico Paulucci: Autopresentazione [1935]

Nato a Genova nel 1901, vivo a Torino dal 1910. Portiere della 1^a squadra della Juventus, laureato in legge ed in scienze economiche, a 22 anni mi dedicai completamente alla pittura, incoraggiato nei primi passi dalla preziosa attenzione di Casorati, cui amo qui oggi testimoniare la mia gratitudine.

Di ritorno da Parigi, dove avevo ricevuta una forte impressione dai grandi maestri dell'800 francese, da Delacroix a Manet, da Corot a Ingres, feci parte del gruppo «6» la cui posizione polemica di schietta adesione alla più solida pittura francese del secolo scorso, quale continuatrice della grande tradizione italiana, influì vivacemente nel clima dell'arte nostra.

Diversi soggiorni a Roma maturarono quindi il mio attuale indirizzo pittorico, avviandomi verso una concezione d'arte sempre più comprensiva ed umana; concezione che presumo visibile nei miei lavori più recenti confrontati con quelli della precedente Quadriennale.

Segno di tale evoluzione considero la maggior chiarezza e semplicità raggiunta e che mi prova superato il periodo polemico, superamento che è condizione indispensabile per realizzare in arte; così come mi è garanzia della legittimità di ciò che faccio l'intima necessità dalla quale sento che la mia opera nasce.

Comunque, ad imbastire teorie preferisco la nuda presentazione dell'opera, persuaso ch'essa debba giustificarsi da sé, e che puntelli teorici servano solo a denunziarne la debolezza.

Ho opere nella Galleria Mussolini, nelle Gallerie d'Arte Moderna di Roma, Torino, Genova, nel Gabinetto delle Stampe di Brera, nel Museo di Malta, nel Museo d'Arte Occidentale di Mosca.

Gilberto Ceracchini: Autopresentazione [1935]

Sono nato a Fojano della Chiana, nella Provincia di Arezzo, trentacinque anni fa, e per diciassette anni sono vissuto in campagna lavorando la terra insieme ai contadini di mio padre che possedeva allora una discreta proprietà.

Non sono andato quasi mai a scuola, e ho imparato a leggere e a scrivere da me, ingannando i miei che mi credevano a scuola in paese. Me ne andavo invece a scoprire i boschi e le colline della campagna toscana, a toccare i nidi, a imparare i nomi delle piante e a individuare l'ora dal cammino del sole.

La campagna toscana è la più bella campagna che ci sia, e mi ha insegnato cose che non si trovano nei libri e che i maestri non fanno.

Se dovessi dire come e perché mi sia messo a dipingere, non lo so; se dovessi dire perché, durante la fatica dei campi, mi fermassi lunghissime ore a rimirare la natura, gli animali, le piante e gli uomini, non so. I primi disegni che vidi, li faceva a carbone un mugnaio sul muro per farsi rispettare dalla gente. Ma già da allo-

ra io sentivo che il mio destino era un altro; lo dicevo in famiglia e non mi ascoltavano, anzi...

Quando vidi la prima volta un fascio di pennelli, allora capii quel che dovevo fare, quale era il mio vero destino, e che io dovevo dipingere. Ecco: la pittura.

Entrai in una qualunque scuola operaia di disegno per un mese, ma presto mi stancai e presi a far tutto da me. Ho imparato gli ordini della pittura naturalmente.

Non so altro. Stimo la pittura, oltre un fatto morale, un'aspirazione religiosa, anzi sacra. E se dovessi dir tutto, mi piacerebbe dire che la pittura risolve in contemplazione l'architettura, la forma e la materia. E come l'arte per me sia coerenza e continuazione dell'uomo dentro l'universo, credo di esprimerlo con la pittura, di volerlo indicare con la fantasia che mi è proposta dalla pittura. Ho detto credo: questo è un verbo che mi suona dentro come una parola di Dio.

Non curo le polemiche, le scuole e la moda né mi riguardano i grossi nomi del mercato straniero.

Luigi Spazzapan: Autopresentazione [1935]

Sono risolutamente contrario ad ogni criterio prestabilito di organizzazione del quadro. Ad ogni attività sistematica, ad ogni metodo. Vedo le più giovani generazioni seriamente afflitte o insidiate dal malanno della stilizzazione, impegnate nella ricerca o nell'assimilazione di procedimenti illimitatamente ripetibili. Procacciarsi un capitale di facile amministrazione e quando si può prudentemente

impiegarlo così da poterci campar sopra tutta la vita. Ecco il problema.

Ambizione, vanità e magari bisogno urgente di mezzi di sussistenza, queste sono le causali, tutte di natura molto pratica, che determinano un tale comportamento dell'uomo. *Inoltre, una tremenda paura di sbagliare, cioè effettiva deficienza di coraggio.* Il quadro, prodotto di tali contingenze di spirito, invece che nell'ordine dei fatti poetici, viene ad inserirsi in quello dei fatti pratici. Ancora, e ciò non è meno grave, fra le voci passive del bilancio compare un progressivo degradarsi e decadere della funzione intellettuale. Viene da pensare dei navigatori che limitassero la loro esperienza alle ben protette acque dei bacini portuari.

Considero che i letterati hanno portato grave danno all'intendimento dell'arte pittorica, esaminando nel quadro solo gli elementi narrativi o tutt'al più l'organizzazione di tali elementi in quanto creatori di una suggestione drammatica a tale narrazione collegata. Anche più di essi sono dannosi quegli altri letterati che non lavorano con la penna ma, purtroppo, con il pennello. *Sono tutti individuabili perché nelle loro cornici stanno inchiodate le più peste di tutte le tele.*

Ed eccomi ora alla conclusione, che è anche un atto di fede nelle possibilità dell'uomo a creare dei valori assolutamente poetici, e, nel caso che ci riguarda, a crearli col puro canto del colore.

Credo soltanto nell'estro, nell'ispirazione. Credo per contro così poco nell'istinto, dannatissima superstizione di questo primo quarto di secolo, da identificare l'estro tanto con la coscienza quanto con l'intelligenza.

Renato Birolli: Primo taccuino [1936]

Il mio quadro agli inizi è come un seme. Amorfo rispetto alla futura pianta. Una pittura al suo nascere è un cumulo di forze incorrotte, dense, a forte peso specifico. Difficile è distenderle in una spazialità che non menomi la forza iniziale. Direi che sugli inizi la plastica non ha alcun fine figurativo. L'immaginazione non compie ancora sforzi logici. Non cerca di infingersi qualcosa. Questo può avermi condotto ad alcune rappresentazioni del Caos e di altri quadri del '36. So che ha favorito l'accusa di «probabilità di un mio quadro». Ma non è piuttosto una vecchia dichiarazione da romantici del contenuto? Non è possibile incontrarsi subito con una forma precisata. Il disegno ha servito sovente un equivoco della pittura. Ma non v'è una forma di uso corrente. Né io alludo alla «macchia». Penso a un presagio di forme non ancora sistemate nell'iconografia della natura.

Non è nella fede che bisogna aver fede, ma in qualcosa che la valga.

Tutto il quadro è nucleo. Sotto tale aspetto cessano le catalogazioni e le divisioni tra primo, secondo e ultimo piano. Il primo deve contenere le forze del secondo e dell'ultimo e tutti contenersi reciprocamente.

Nel gruppo che alcuni di noi (i nomi sono molto noti) formavamo fin dal 1929 correivano alcune convenzioni che direi «convenzioni di dramma». Voglio dire che mentre si studiavano l'Impressionismo e le sue estreme conseguenze per mettere riparo a quella specie di Sturm und Drang neoclassico che in alcuni aspetti era il Novecento e si tentava

con gli interessi della mente di avvicinare la pittura ad alcuni altri interessi di quotidiano sentire: qualcuno travisando la complessa vastità del colore, operava sul quadro con lo stesso piglio garibaldino di chi agita una bandiera. Da ciò un caratterizzarsi fisiologico dell'opera a scapito di quel grande patrimonio impressionistico che noi dicevamo essere i soli ad aver ereditato. I motivi di una nostra probabile reazione — che ebbimo poi ragione anche indipendentemente dalla specifica produzione nostra — in quel tempo vanno cercati nella misteriosa ambiguità di problema che Carrà pareva proporre, almeno al nostro intendimento, contro la stessa pittura e contro il proprio glorioso passato.

Per citare il minore esempio, ma il più fastidioso per il nuovo concetto d'ordine costruttivo, ecco la «sezione aurea» non tanto nata da un presupposto geometrico quanto da un bisogno di ripetizione formale. E un continuo andirivieni tra concezione plastica e concezione luministica del colore. Io allora frequentavo con una certa assiduità lo studio di Carrà e non dico quanta pena mi costasse dover guidare la mia incertezza tra ammirazione e dubbio nascente.

Il Novecento (escluso un Tosi e Carrà per l'autonomia del loro sforzo) posava su dati convenzionali, per così dire trattava le categorie dell'arte come fatti oggettivi. Mentre Sassu da parte sua rompeva, in una cateratta di rossi e di blu, ogni analogia con il naturale, io tentavo di rendermi conto di un nuovo processo costruttivo con gli spazi colorati, fermando quasi su una posizione di simbolo le estreme e lancinanti proprietà di un colore. Abolita così ogni razionalità

nella costruzione plastica tentavamo, quasi ai margini della nostra responsabilità di pittori, di impostare in un procedimento e con mezzi diversi una nuova visione del mondo.

Luigi Bartolini: L'acquaforte delle genziane [1940]

Quando decisi di incidere, all'acquaforte, la lastra detta «delle genziane» nessuna cosa, al mondo, dico «nessuna» mi interessava più del mio mazzetto dai calici a tubicini azzurri ed apici di foglioline verdognole amare. Nessuna cosa più mi interessava; né amici né parenti, e soltanto questi fiori che avevo visti per i prati delle Alpi di Merano, a San Vigilio. San Vigilio è un alto colle sopra a Lana d'Adige. Di lassù si vede il fiume e le Alpi. Anzi si vedono due fiumi: l'Adige ed il Passirio. Vi sono molti alberghi. Ve n'è uno dove era la Ilse. La Ilse, una emula di Anna Stickler, mi voleva, anche lei, del bene. Non il bene attaccato, ferato, indissolubile. Ma quello che consiste nell'umana simpatia fra due persone di anima eguale. Non era, però, la Ilse, una grande cosa dal lato del lignaggio. Era la più semplice creatura della terra meranese, in quanto veniva dall'aver portato a pascolo le pecore; eppoi s'era data a servire in albergo. Forse, a servire soltanto nel tempo, quando, lassù, gli alberghi sono pieni di forestieri; sciatori e sciatrici, scalatori di rocce e scalatori di bottiglie ed altre cose che, se mi è permesso il dirlo, non mi interessano molto. Mi interessava, invece, a San Vigilio, girovagare con o senza il fucile. Riposarmi su d'un prato bianco di neve, indorato

dal sole. Lasciarmi abbacinare gli occhi dagli azzurri cieli sopra quelle candide nevi. Incominciare con abbacinati occhi, a sognare. Poi, ad un tratto, dovendo lasciare di sognare, rizzarmi in piedi, riprendere la strada verso l'alberghetto, dove stava la Ilse a servire. Una volta, un giorno, io tornavo dalla fresca aria delle nevi in disgelo, con gli occhi abbacinati. E vidi che la Ilse aveva fatto mettere, o ve l'aveva messo ella stessa, nella sala accosto alla mia camera, e dove io solevo riposarmi, un mazzetto di genziane. Un mazzolino di genziane; meglio dicasi una coroncina di calici turchini disposti non in un ricco pomposo cittadinesco vaso, sibbene in un modesto sottovaso, rivoltato e riempito d'acqua; di quelli di coccio e grandi quanto il palmo d'una mano. Era una cosa stupenda. Mi commosse – e talvolta non mi commuovono nemmeno le cannonate, resto inerte, indifferente, tutto mi sa di inutile fatica, e di terminabile noia – dicevo: mi commosse quel vedere brillare nell'oscuro delle pareti della *balle* il piccolo vaso dei tubicini azzurri disposti come a raggi di ruota di sole turchino. Ed osservai a me stesso che le donne possano, a volte, fare, ad un uomo, dono molto migliore di una carezza.

Ogni tubicino di genziana si apre in una stella di cinque, si direbbe male, a chiamarle punte e dirò, quindi, cinque piani orli; essendo ognuno screziato. Queste genziane, a San Vigilio, e credo in tutte le Alpi, si trovano per i prati. Abbondano su per i prati alpini come, per i nostri, quei fiori gialli, a petali lucidi, che si chiamano «lacrime della Madonna»; o come lo sono le primule, e le margherite. Il colore è d'un azzurro così

vivace che mare di sera, alto mare di sera non vi assomiglia se non quale pallido colore rispetto ad uno vivo. Forse il fiore azzurro amato da Novalis era una genziana. Ma io dico «genziana» mentre è da sapere che vi sono, sparse per le montagne di tutto il mondo, non meno di un centinaio di specie di genziane e molte sono azzurre, altre sono di color celeste e piccine, alcune sono perfino rosse. Vivono ramificando per i prati e cioè tessono una azzurra stesura sopra le erbe di verde smeraldo, smagliante verde smeraldo, dei prati delle Alpi. Le carenose radici delle genziane contengono amarissimi succhi che giovano alle persone malate di fegato e che hanno umore cattivo perché esse hanno sangue che sta male.

Io, invece, stavo benissimo di salute. E mi innamorai dei fiori di genziana a motivo della Ilse. Giacché dopotutto ammetto che la genziana sia un fiore né più né meno bello degli altri fiori: mughetti, anemoni, garofani e rose. Ma i fiori anch'essi si amano quali ricordi, memorie di persone. Una volta amai, a Venezia, passando dinanzi ad uno dei giardini alla Zuecca, dove avevo visto affacciate delle donne molto giovani vestite di bianco alcune viole del pensiero: sparse sopra le aiuole, come gruppi di bianche farfalle e di nere e velutate.

Riposando gli occhi sopra la coroncina delle genziane che con tenui colori di pietre preziose celesti splendevano fra il nero angolo d'una parete, ebbi quella che chiamerei «rivelazione dell'opera» o, meglio, concepimento dell'opera d'arte. Capii, cioè, che era quello l'oggetto – le genziane – l'argomento che avrei dovuto trat-

tare. E lì per lì mi prese sgomento di «non potere fare», perché io non posso disegnare o dipingere dove sia gente. Dove sia gente che non conosco posso far nulla, fuorché osservare mutamente, ed allora sono come un animale; mi rannicchio e rinchiudo diecimila volte in me stesso; alla guisa dell'ornitorinco che, toccato, fa di se stesso piccolo globo, io sono nulla fra il chiasso della gente.

In quanto alla Ilse, io dovendo il giorno dopo lasciare l'albergo, lo lasciai come si lasciano le cose per forza. Ma, essendomi abituato anche a tali dolori, credevo che ritornato alla pianura vi avessi, sì e no, a pensare qualche volta, con quella dolcezza con cui si pensa alle cose che non ci hanno fatto niente di male e ci hanno, viceversa, dato occasione di rammentare, tener presente, del sì vive una volta sola; e la meno illusione, fra le tante tristi illusioni, è quella di una immagine di dolcezza. Dopo, in X, andai ad abitare in una casa di plebea, di fastidiosa gente. La fastidiosa gente mi punzecchiava le gomme della bicicletta, mi strappava i fiori di un piccolo giardino. In un pomeriggio di domenica (ed approfittando di quelle silenziose ore in cui, nella città, ogni cittadino è fuori della sua abitazione a prendere il sole in campagna) una ragazza che abitava nell'istessa triste casa e che era cattiva come coloro che hanno annebbiate o distorte idee circa lo scopo dello stare al mondo, si divertì a carpirmi oscenamente i gerani del piccolo giardino. E perciò me ne stavo nella casa avendo tutto il giorno umore tetro e nerissimo. Ero di umor cattivo come lo sono quando mi manca un minimo di sole ed un poco di amore. La sola memoria del-

la Ilse mi recava piacere, fra tante ombre. E dirò che stando irosamente chiuso fra le mie camere, un giorno sortii ed acquistai, al mercato dei fiori, un mazzetto di genziane. Però non sembravano più quelle della Ilse. Ed osservai che le genziane acquistate al mercato erano non fresche come quelle della Ilse, giacché la Ilse le aveva raccolte due minuti prima che io le avessi a vedere disposte a corona nel sottovaso di coccio color di rosa. Comunque, me le portai a casa e le disposi dinanzi al cavalloletto; e prima di disporle, in modo che mi rammentassero quelle della Ilse, dovetti penare diverse ore. Le avevo viste sopra un tavolo non alto, largo e quadrato. La luce pioveva loro dall'alto, e le illuminava generando minime ombre. Giunse intanto mezzogiorno ed io ero ancora a penare per ritrovare il giusto piano, la giusta luce, l'ombra e la distanza alle nuove genziane. Non riuscivo più a vederle «disposte a formare corona». Passò mezzogiorno. Ma quando si è presi dal fervore dell'operare il mangiare sa di nausea e sembra azione bassa ed animale. Dopo mangiato, ogni uomo è un animale. Un animale che cerca soltanto cupide braccia di donne. Mentre il digiuno è propizio ad altri molto più puri pensieri, che di mezz'ora in mezz'ora diventano più puri ed arrivano a scintillare.

Aprii le finestre. Le spalancai. Un ampio raggio di sole irruppe dentro la camera. Ma le genziane rimasero nel fondo del semibuio angolo. Incominciarono ad assomigliare a quelle della Ilse. Poi, giacché la ispirazione viene lavorando e la bellezza delle cose si scopre soltanto quando la si guarda con occhi puri, io incomin-

ciai a vedere una quindicina di calici azzurri celesti che splendevano ed assomigliavano alla memoria che avevo di quelli della Ilse.

Mano a mano che li disegnavo scoprivo la amorosa divina legge di Iddio, che io non so spiegare se non con la seguente osservazione: noi crediamo che le foglie, i calici, i petali dei fiori, e come le piante e come tutte le cose, siano disposti a casaccio.

Ed invece non c'è caso che non rappresenti una volontà divina; ossia una disposizione, celeste, nel miglior modo che si può; nel miglior modo che la fogliolina può, per spargere fragranza, dimostrare la sua bellezza, raccogliere, dalle mani di Iddio, la di lui santa ragione di esistenza; ossia per raccogliere aria, acqua e spirito di fuoco. Ed io so benissimo che anche quello delle arti è un meccanismo. Io so benissimo che anch'esso è un vecchio meccanismo. Io so benissimo che migliori di me sono gli uomini i quali, per esempio, sanno volare con ali di seta. Io so benissimo di non esser moderno. Io so benissimo d'essere un dinosauro, un ontosauro dei tempi preistorici. Ma non me ne importa niente e preferisco esserlo; ed anzi chiedo venia agli uomini se io non partecipo ai fatti loro se non mediante la fatica del rendere adorabili le cose e di cercare il verso per cui ognuna si deve amare; ed anche amare le cose brutte, ed anzi esse di più delle altre; per compenso. È questa, anzi, la ragione per cui altre volte anziché stare ore ore ed ore a disegnare calici celesti di genziane, con tutte le sottigliezze che essi dimostrano a chi, per doverli disegnare, li guarda, riguarda, torna a guardare, e più torna a guardare e vi ritrova pia-

ni, volumi, forme, ed altre cose di più dei piani e dei volumi e delle forme della geometria; dicevo: anziché disegnare le celesti genziane disegno i miseri topolini, i vermi, le efelidi e gli scarabei.

Leonardo Sinisgalli: La prospettiva

*Non concederemo ad alcuno
che vi siano corpi visibili
più belli di questi.*

PLATONE, Il Timeo

Più che una facoltà fantastica dell'occhio, diciamo una facoltà costruttiva della vista (i sensi plastici sembrerebbero i più bestiali, il tatto che per fare ha bisogno di toccare, e l'udito che ha bisogno di una voce per misurare un volume) la prospettiva è un'invenzione spirituale. Quest'arte chiude, limita, ciò che è aperto e sconfinato allo sguardo. Del resto tutta l'opera dell'intelligenza, conoscere, non è che ridurre. Piero dice che la prospettiva è un *degradare*. Le maglie di cui si giova sono proprio i ferri di una gabbia in cui serra il contorno dell'infinito. Rendere visibile l'infinito, o meglio ridurre l'infinito alle dimensioni del visibile, questa è stata la scoperta ottica e spirituale del Quattrocento. Se mi domandassero qual è il senso che gl'italiani hanno più affinato, direi la vista, gli occhi. Anche sotto i pensieri più astrusi giace sempre una cosa. E l'immagine dell'italiano che non sa più vedere, né sa più ragionare, è proprio quella di certe cripte, di certi cimiteri, di certe tombe conventuali, o di alcune cappelle gentilizie, dove i cadaveri sono lasciati allo scoperto:

l'italiano con le orbite piene di polvere. Quando l'italiano è triste rinuncia a vedere, si cala, nei paesi del Sud, le cateratte sugli occhi. Piero ha dovuto pensare il «punto», per partire alla costruzione del suo dominio «una cosa tanto piccolina quanto è possibile ad occhio comprendere», e non già un segno o un'ipotesi, ha dovuto scarnire le forme dei loro muscoli, della loro epidermide vezzosa, vedere il mondo come uno squallido e immobile ipogeo. La prospettiva ha saputo trovare oltre che delle gabbie per i corpi, dei vasi, degli imbusti, dei recipienti per l'aria. Ha misurato gli spessori d'aria, i bracci d'aria, gl'inviluppi d'aria, senza perdere neppure una particella. L'aria è diventata tenace come il ferro, e commensurabile. I confini dell'aria sono gl'involucro che limitano i corpi. Solo con questi presupposti Piero ha potuto dipingerla, l'ha resa immobile come uno dei suoi pupi, ha saputo darle la fissità di un modello. Quanto ha lavorato Mallarmé a esprimere la natura «cava» dell'aria! E che cosa non ha saputo dire Lucrezio sullo «spazio intangibile e sgombro», viluppo inane delle cose? Disegnando la luce, gli orli della luce, la prospettiva ha ridotto al minimo i possibili errori della vista e dell'anima, ha guarito l'illusione con l'inganno.

La luce non ha un ruolo primario nelle costruzioni prospettiche: il geometra ha bisogno di quel minimo che gli basti a vedere. Egli parte a ricomporre l'oggetto coi mezzi suoi, squadre e compassi, indifferentemente col buono e col cattivo tempo. Si è messo fuori del tempo; e a lui servono attrezzi non cose per cominciare. Si è chiuso dentro un universo bianco, meridiano, ed è lì come un

ragno a cavar fuori l'immagine da una catena di fili, appena visibili sulla carta, come i fili di bava che traccia il ragno nelle stanze. Deve pazientemente rilevare punto per punto il suo edificio, lavorare lunghe ore, fare i vermi seduto. Nessun punto può essere da lui prediletto: tutti sono necessari. Dove un punto manca si fa un buco, un vortice, e pare che tutto l'universo venga succhiato, abolito. Pare che si svuoti e rigurgiti tutto intorno a quella falla. La prospettiva è un esercizio che educa alla pazienza: ha creato dei geni, infatti. Brunelleschi, Piero, Paolo Uccello, Dürer. Quando io guardo queste teste, queste teste viste da tanti lati, queste teste supine, glabre, senza capelli, senza peli, senza ciglia, questi idoli macrocefali, penso sempre alla pulizia, alla nettezza orrenda delle uova, a un mondo senza polvere, senza lacune, un mondo che non ha bisogno dell'ombra per sporgersi, un universo preservato dai contagi, dalle malattie, dalla morte. La Prospettiva è figlia di Apollo e di Minerva, non è quindi meraviglia ch'essa abbia scelto sull'Appennino le sue capelle, di dove asserì che l'infinito sta al di qua del nostro orizzonte e che tutto si restringe nell'oscura cima del cono, *augusti fastigia con*.

Curiosità prospettiche. (Questa nota può essere letta con qualche frutto anche dai cineasti e dai fotografi). La prospettiva non dà solo l'altezza, la profondità, la larghezza di una forma, ma il verso di un contorno, e la direzione, la forma, lo spessore delle ombre, dei riflessi, le immagini degli oggetti nell'acqua, negli specchi, o sulla superficie dei corpi lucidi, e la degradazione delle tinte attraverso le pelli d'aria interposte

tra gli oggetti e i nostri occhi. La prima preoccupazione del pittore quando lavora d'*après nature* e tutte le volte che vuol comporre un quadro, è la scelta dell'altezza dell'orizzonte, o, ciò che è lo stesso, dell'altezza del suo occhio. Sono stati stabiliti dei canoni. In un ritratto, per esempio, in piedi o a mezzobusto, la linea d'orizzonte non dovrebbe mai superare la sommità della testa, né dovrebbe scendere mai sotto la cintura. Van Dych ha preferito quasi sempre nei ritratti orizzonti bassissimi. *Lo Sposalizio* di Raffaello ha, forse, la linea di orizzonte più impiccata che si conosca, è situata a circa otto piedi, e, l'esempio contrario è fornito dai *Pellegrini in Emmaus* di Veronese, dove l'orizzonte non supera l'altezza del polpaccio delle figure. Nei paesaggi è raro trovare orizzonti alti più di quindici piedi, a meno che non si tratti di battaglie. L'orizzonte è infatti circa a venti piedi nella *Vista del Canal Grande e della Chiesa della Salute* di Canaletto e nell'*Assedio di Lussemburgo* di Van der Meulen.

Fanno eccezione, si capisce, i paesaggi del Greco e quei panorami disegnati a volo d'uccello, come si dice. Altro luogo interessante nelle composizioni prospettiche è il punto di fuga generale, chiamato anche erroneamente punto di vista. Piero, Caravaggio, Seurat, De Chirico, hanno dato soluzioni esemplari. La determinazione di questo «punto» nel *Sogno di Costantino* non trova d'accordo tutti i critici; pare tuttavia che il punto si trovi sul palo cilindrico un poco spostato a destra, oltre il letto. La *Resurrezione di Cristo* di Borgo San Sepolcro ha il punto di vista all'altezza dell'orlo del sarcofago. La *Visita del-*

la *Regina di Saba* appare più complessa per lo scambio di centri prospettici e illustrativi tra la scena di destra e il gruppo di sinistra della composizione. Per le analisi dei quadri di Caravaggio rimandiamo agli studi recenti di Argan. Nel *Circo* di Seurat il punto primario della scena cade sulla frusta. E sarebbero assai redditizie ricerche del genere eseguite sulle vedute metafisiche di De Chirico. Un altro numero cardinale nella soluzione di questi problemi è la misura della distanza tra l'occhio e l'oggetto moltiplicata per tre. Pous-sin pensava invece che si potesse vedere e disegnare un corpo soltanto se questo coefficiente si riduceva a 2 o eccezionalmente a 2 1/2. Ma Raffaello nella *Scuola d'Atene* ha scelto una distanza uguale semplicemente alla base della composizione.

Raffaele Carrieri: Brogliaccio [1941]

La discrezione è una forma graziosa della vigliaccheria.

Conosciamo soltanto i limiti degli altri.

Siamo sempre i più puri, i più onesti, i più intelligenti. Ci vergogniamo soltanto dei difetti altrui.

La banalità quasi sempre è convincente.

L'adulazione ci fa ancora sorridere di beatitudine.

Una volta sono stato molto puro. Puro e goloso.

Quando sto zitto nessuno mi crede.

Molte famiglie si sostengono con la buona cucina.

La critica letteraria da un po' di tempo a questa parte s'è messa a fare della polizia scientifica.

La sensibilità sta liquidando la pittura. Si dipinge con gli olezzi e le atmosfere. Del colore ci fanno sentire l'odore.

Vi sono troppi poeti che diventerebbero volentieri ministri.

Le biografie degli uomini illustri sono come le città quando attendono la visita del Re.

Arturo Martini a forza di capolavori sta diventando un ignoto.

Valéry si contempla come un firmamento.

De Chirico. Quando fuma la tirolese sembra un onesto genitore senza figli.

La prosa di Baldini ha il florido portamento di una bella donna di quarant'anni: maritata.

Nella barba di Pea siede in permanenza una ipocrita coppia di grilli.

Le confessioni di D'Annunzio sono aulentissimi gorgheggi.

Un giorno Severini dipingerà sulla garza idrofila.

La corrispondenza di Mozart è di una petulanza cerimoniosa.

I trafiletti di *Bergeret* andrebbero stampati in gotico antico.

Il grano di van Gogh l'abbiamo ritrovato nella poesia di Essenin.

Tolstoi: la tragedia delle buone intenzioni.

Barilli: Mozart eseguito sopra una macchina *Singer*.

Siamo tutti troppo intelligenti. Un po' di bestialità, perdio!

La prosa che scorre mi fa l'effetto dell'acqua che travolge i sassolini.

I borghesi ci invitano a pranzo per due ragioni: per divertirsi, per farci intendere che anche loro sono intelligenti.

Si mangia bene. Ma è come una cattiva azione.

I dubbi non fanno più parte della nostra educazione.

Appunto di Baudelaire: «Il tono dell'aggettivo mi penetrò sino alle ossa».

Quando Bacchelli passeggia sembra che rugini dei romanzi.

I fessi domani saranno ancora felici.

Il mio pane nero trasformato in biscotto quotidiano.

Se mi conoscessero meglio, si divertirebbero meno.

A forza di sistemazioni e precisazioni Soffici finisce sempre col fare l'elogio dei suoi quadri.

Bartolini, come Maroncelli, scrive col sangue. Un calamaio per ogni vena.

La scrittura di Carlo Bo entra nell'occhio e si ferma. Poi bisogna andare dall'oculista.

G. De Robertis quando parla di un libro che gli piace, ha tutta l'aria di chi sia tornato da una villeggiatura.

Se Gianna Manzini avesse la voce di Caruso?

Si direbbe che Casorati impasti i colori con l'unguento mercuriale.

Montale: la mestizia del tarlo.

Influenza di van Gogh. Conosco dei ragazzi di buona famiglia che si taglierebbero volentieri l'orecchio.

Il malumore di Cardarelli offende soltanto gli sciocchi.

Il *Lamento per Ignazio Sanchez Mejias* di Garcia Lorca non potrebbe essere scritto che da uno Spagnolo. È come Goya e la tauromachia. Lamenti simili dovevano uscire dagli accattoni andalusi il Venerdì Santo.

Alle cinque della sera.

Erano le cinque in punto della sera.

Un bambino portò il lenzuolo bianco

alle cinque della sera.

Una sporta di calce già pronta

alle cinque della sera.

Il resto era morte e solo morte

alle cinque della sera...

L'ode a Dali al confronto è più generica. Apollinaire, Cocteau, Whitman, Breton. Francia, America, il surrealismo nei caffè di Montparnasse, le riviste di avanguardia bilingui.

La *Natura* è una frase. Una frase che sopporto soltanto in Courbet.

Quando un pittore non ha talento, non ha idee, non ha ideale, dice: io dipingo la *Natura*.

La notte la voce di Cardarelli è assai più bella della luna.

Vivaldi e Corelli: l'Italia bella!

Rossini è già un'altra cosa. Aspetto fisico ed etnografico dell'Italia. Singolarità e varietà del paesaggio. Umore, frenesia, fisiologia, giocondità, sazietà.

Domani che cosa vorranno da me? Un articolo sulla coltivazione dei funghi o sull'Opera di Strawinsky? Domani chi sa che cosa vorranno.

Massimo Bontempelli: Nota severa a De Chirico [1942]

Giorgio De Chirico è una delle quindici persone che più ammiro in Italia. Ho letto il suo sorprendente articolo nell'ultimo fascicolo di «Stile» («Considerazioni sulla pittura moderna»): pericoloso scritto. Alcune delle cose che vi si dicono sono giuste, altre no. Ma lo scritto non è più pericoloso per gli errori che per le verità: assai più che i suoi punti di partenza e le sue conclusioni, tutto il piglio, l'allusione, lo stato d'ani-

mo è tale, che le conseguenze (se dovesse averne) sarebbero molto diverse da quelle che l'autore desidera.

I più dei lettori capiscono all'ingrosso. Perciò articoli come quello possono aiutare a svalutare in blocco il grande lavoro che l'intelligenza artistica ha compiuto in Italia da trent'anni a questa parte.

Talune delle cose che De Chirico scrive — le più vistose, le più facili a orecchiarsi da chiunque — sono le stesse che (in forma meno raffinata) mi scrivono, a dileggio della pittura moderna, molti dei miei corrispondenti settimanali di «Tempo»: ebbene, costoro, a conclusione delle loro scalmane, con chi ce l'hanno specialmente? con lui De Chirico. Attenti dunque a quello che facciamo, Giorgio. Se le tue idee avessero a far presa, la prima vittima sarai tu. E me ne dorrebbe molto, per il gusto degli italiani. Io non ho certo l'intenzione di confutare le considerazioni strettamente pittoriche che hai svolte, perché non è materia mia, e sono perfettamente d'accordo con te contro la faciloneria di chi scrive d'arte senza essere «un vero conoscitore della pittura».

Non sto dunque a esaminare quanto sia accettabile che Courbet, Böcklin e il Piccio siano stati gli ultimi grandi pittori europei: che con Manet sia cominciata la decadenza e nato il pompierismo; che Cézanne sia «erroneamente considerato un grande pittore» dopo essere stato «per qualche tempo un mediocre pittore ottocentesco»; che in Goya e nel Greco siano state prese come qualità, per merito della buona materia, «gli errori di disegno e di modellato».

Nemmeno vorrei discutere troppo

la tua diffidenza contro l'intellettualismo (che giustamente consideri come una volgarizzazione della intelligenza) e lo snobismo e il mercantismo: tre fenomeni secondari che possono anche produrre ottimi effetti pratici in tempi di rinnovamento artistico, perché lo aiutano ad attuarsi, e perciò gli portano quell'aiuto stesso che in altri secoli ha portato la «protezione» dei grandi; i quali spesso non erano meno intellettualoidi e snob e interessati della maggior parte dei modernizzanti d'oggi, quando questi, sia pure a orecchio e per imitazione, hanno dato modo di vivere e agio a lavorare ai migliori tra voi (e se hanno fatto lo stesso con parecchi mediocri non importa molto). Quando, or è poco più d'un mese, sono stato alla Galleria di Roma ove s'inaugurava la prima serie della mostra della Collezione Valdameri con opere tue, di Carrà e di Morandi, non puoi immaginare quante minchionerie ho sentite dire davanti ai vostri quadri da tanti entusiasti, e quanti pudichi silenzi ho osservato in tanti veri ammiratori. Ma a questi dobbiamo badare, non agli altri. Tu e i migliori lavorate per questi: ma senza gli altri — gli intellettuali, gli snob, i mercanti — non ci sarebbero collezioni, non mostre, voi avreste dovuto lavorare al freddo con cattivi colori e morireste un giorno non dico poveri che non importa, ma mal conosciuti anche dagli intelligenti, in una incerta fede nel riconoscimento dei secoli da venire. E, che è il peggio, qualcuno tra voi avrebbero lavorato meno e men bene.

L'altra cosa che importa per la nostra creazione, è che abbiamo fede nel nostro tempo. E io vorrei tu riconoscessi con me un modo più distac-

cato di considerare la storia dell'arte (dico di tutte, non della sola pittura) in questo nostro trentennio.

Lo spunto a una visione generale della situazione può esserci dato dalla pittura, e da un episodio della sua storia recente che riguarda te molto da vicino. Qualche tempo fa Giovanni Papini in un suo atto di accusa contro l'arte moderna, giunto alla pittura scagliava una violenta freccia contro «i fantocci incantati e i manichini verniciati». A ciò io m'ero permesso di osservare che, or è circa un quarto di secolo, appunto traverso quei manichini la pittura ritrovava la migliore tradizione nostra, quella del Quattrocento toscano e ferrarese. E che quel manichino, episodio o strumento occasionale, gli stessi autori lo avevano abbandonato quando ebbero capito che potevano finalmente riaffrontare il vero senza più pericolo di fare del verismo, potevano giovarsi delle forme reali senza venir meno alla verità suprema dell'arte, che è la trasfigurazione (non la «deformazione» come molti s'ostinano a dire). Ove è chiaro che tanto Papini quanto io pensavamo molto anche a te.

E questa era l'esatta situazione di tutti i veri artisti della nostra generazione. Situazione che si chiarisce solamente interpretando quel fenomeno che fu detto delle «avanguardie», che è ormai tanto lontano da poterlo giudicare con serenità.

Sulla fine del secolo, e poi fino al quattordici, l'arte europea parve impegnata soprattutto nella liquidazione scrupolosa d'un lungo passato, la cui fecondità ora rapidamente si sfaceva. Quel dissolvimento non parve un'agonia, era pieno di pudore e di un'ardente dignità. Per questo molti

lo credettero giovinezza nuova. Sembrò variopinta pattuglia e tentativo di reazione all'impovertimento del gusto, quella che in realtà era una esecuzione sommaria delle forme estreme del romanticismo.

Noi stessi siamo arrivati a tempo per riconoscervi i caratteri del tramonto anziché dell'aurora. Erano i roghi scintillanti in cui bruciavano i relitti d'un'epoca lunga e vivacissima. Di fronte alle avanguardie, abbiamo veduto assumersi quattro diversi atteggiamenti. Qualcuno le ha ignorate; qualcuno se n'è lasciato assorbire e vi si è fermato; altri sono tornati a un vuoto accademismo che han chiamato «ritorno all'ordine»: nessuno di questi tre tipi ha concluso niente di utile. I più utili, in tutte le arti, rimangono coloro che, nati sul finire dell'altra epoca, hanno in giovinezza affrontato quella agitazione delle avanguardie fulgide, l'hanno traversata partecipandovi con fervore e hanno saputo *uscirne senza tornare indietro*. Lo smanioso tentativo di creare a ogni costo un futuro, ha insegnato loro a rimettersi con occhi vergini di fronte al passato: per questa ragione, liberati dai consunti schemi che imperavano nella scuola e nel costume della loro adolescenza, si sono trovati ricchi di nuovi modi espressivi: un vocabolario fresco specialmente in musica e pittura, una improvvisa semplicità specialmente in architettura e nell'arte dello scrivere.

Con questi mezzi hanno espresso ognuno il suo mondo, e hanno creato all'Italia la poesia del nostro tempo; giovanissima ancora e ricca di germi da sviluppare, ma già tale, in tutte le arti, da riprendere l'ufficio antico d'insegnare a tutta l'Europa.

Tua, Giorgio De Chirico, e di pochi altri pittori e scrittori e compositori, è questa situazione felicissima. Non abbiamo il diritto di ripudiarla.

Alberto Savinio: Arte Moderna [1942]

Arte Moderna ha un significato prettamente temporale: «arte del nostro tempo».

Definizione semplice e giusta. Ma il nemico è in casa. Abbandonate a se stesse, le parole fermentano come il mosto, buttano una resina: un aspetto qualitativo. Da quel momento, chi dice «Arte Moderna» e non è sufficientemente versato nella segreta politica delle arti, comincia a intravedere un panorama di cose oscuramente omogenee. Crea un termine, oppone una barriera all'intelligenza.

Oswaldo Spengler ha denunciato il sistema che divide la storia in grandi blocchi: antichità, medio evo, epoca moderna. Ha mostrato gli errori, le iniquità mentali che nascono da questi aggruppamenti bassamente amministrativi.

Si dice «medio evo», e contemporaneamente si pensa «medio evo»: si suscita con due parole un assieme d'immagini convenzionali: uomini bardati di ferro e manifestamente inetti allo scherzo, donne con lunghe trecce bionde e in istato di cronica afflizione, situazioni senza uscita, cieli ossessionati dalle comete. Gli schemi che l'uomo dispone nel tentativo di dare ordine a ciò che gli sembra disordine, ritardano la circolazione delle idee, creano un imbottigliamento di giudizi e controgiudizi, contribuiscono all'agglomerarsi della stupidità.

Per noi, Arte Moderna ha molto più che un significato temporale, sottintende una situazione mentale precisa e inconfondibile, una altrettanta precisa e inconfondibile condizione lirica, un complesso psicologico chiuso in sé, indipendente da fatti, necessità, sentimenti che non siano i suoi propri.

Nella sua accezione intelligente e piena, Arte Moderna è una forma di autonomia. L'artista moderno è provvisto di ogni necessario: *omnia secum ferat*.

Definizione necessaria. Per raffronto, essa aiuta a smascherare l'artista sprovvisto di facoltà creatrice.

Questi è tradito dalla sua dipendenza, dal suo cercar di colmare la mancanza di valori propri, con appropriazioni di valori comuni – col togliere, per coprirsi, un cappotto al guardaroba del mondo. Sono i poeti che nonché poeti, si dicono poeti cattolici, quelli che arieggiano la curva, l'umiltà francescana, quelli che cercano nel democratismo, nel comunismo una veste e un colore; sono i musicisti che cercano nell'atonalità un tono; i pittori che cercano nell'astrattismo una determinazione di se stessi come ieri la cercavano nel divisionismo, in altri «abiti d'occasione».

Per noi, Arte Moderna è una posizione mentale tanto quanto il romanticismo per i romantici, la scolastica per gli scolastici, il neoplatonismo per i neoplatonici. Tanto e più; perché l'Arte Moderna in quanto condizione mentale riassume in sé la selezione delle preesistenti condizioni mentali, e a esso riassunto aggiunge ciò che di proprio essa ha creato.

«Così nacque la prima favola, primo principio della poesia divina de'

gentili ossia de' poeti teologi. E nacque, quale l'ottima favola deve essere, tutta ideale, che dall'idea del poeta dà tutto l'essere alle cose che non lo hanno. Che è quello che dicono i maestri di total arte: che ella sia tutta fantastica, come di pittore d'idea, non icastica, quale di pittore di ritratti; onde i poeti, come i pittori, per tal simiglianza di Dio creatore, sono detti "divini"».

Questo dice Giambattista Vico, nel capitolo 4° de «La Scienza Nuova Prima».

Sempre la poesia presiede all'origine delle cose. Poi il suo corso sembra si arresti, ma, occultamente, il miracolo dei principi si perpetua. Taluni, il «miracolo dei principi» lo vivono tutta la vita.

Anche l'Arte Moderna è nata per virtù di poesia. Da Baudelaire ad Apollinaire, poeti hanno assistito la sua nascita, guidati i suoi primi passi. Se a confortare le sue qualità mancassero altre testimonianze, questa sola basterebbe.

Per noi italiani, l'origine e la storia dell'Arte Moderna hanno interesse particolare. Per la prima volta, e dopo secoli di annebbiamento, pittori italiani, francesi, spagnoli, latini insomma, riscoprivano il vero e profondo carattere della pittura italiana. dopo secoli di annebbiamento, la pittura italiana ritrovava il suo carattere di universalità, tornava a ispirare e a guidare.

Un giorno, quando tutte le scorie saranno cadute dalla faccia della verità, diverrà manifesto a tutti come non solo nei particolari, ma nel complesso pure, la storia dell'Arte Moderna è importante per noi – per noi più che per altri. Perché dopo il goticismo e l'impressionismo, dopo tan-

to dominio dell'«anima settentrionale», l'Arte Moderna è il «primo canto» dell'anima latina risvegliata.

È un fatto comunque che l'Arte Moderna (quest'arte che col suo ritorno alla linea, all'oggetto, ai colori schietti, è il primo «sì» latino al «no» di tanti secoli di chiaroscuro, di «soggetto», di grigiazzurro) molti la credono oggi ancora frutto del «Brumoso settentrionale».

Errore. E quando le vicende del nostro tempo cominceranno a sedarsi, si vedrà che non solo singoli artisti, ma tutto quanto il fenomeno dell'Arte Moderna ha un valore «storico». È importantissimo. Soprattutto per noi italiani. In quanto prima affermazione dell'Uomo Latino, dopo secoli di autorità incontrastata, di colui che Osvaldo Spengler chiama «Uomo Faustiano».

L'arte Moderna nasce con violenza, avanza con la fatica dei fatti nuovi che si debbono aprire una strada tra l'ingombro dei fatti cadaveri.

Non mi voglio rivalere di testimonianze anonime, di documenti non firmati. Indizi precursori si trovano in quantità. Ma in Schopenhauer solamente appare la proposta precisa, cosciente, di considerare l'arte come soluzione del problema della vita.

Questa considerazione si rafforza, non appena si restringe il problema della vita al problema del male.

La lotta contro il male riempie di poesia di Rimbaud. Tutta l'opera dei poeti è lotta contro il male. Ma il fine rimaneva incerto. In Rimbaud, e prima in Lautréamont, e dopo in Nietzsche, il fine della lotta si chiarisce nella riconquista per mezzo dell'arte di «un» paradiso perduto.

E la felicità della riconquista colma l'animo degli artisti più profondamente creatori dell'Arte Moderna.

Siamo alla caccia perpetua della felicità. Svariati mezzi di cui ci serviamo, spesso diversi dal fine perseguito, non di rado contrari.

Si vede gente attentissima a un'operazione che a tutto fa pensare, meno che possa condurre a una forma qualunque di felicità. Sembra una fatica, un fastidio, una sofferenza. Eppure costoro, a loro modo e con quel mezzo, mirano a una loro felicità singolare, gelosissima, intonata allo scenario particolare della loro psiche.

Nell'incendio di Salonico del 1917 vidi una donna abbandonare la sua casa, lasciare mobili, oggetti preziosi, cari ricordi, e trarre a salvamento quella sola suppellettile che i francesi chiamano *vaisselle nocturne*. Se la custodiva, se la serrava al petto. In quel momento, per quella donna, nello scenario conchiuso della sua mente, la felicità aveva forma di vaso ansato.

L'arte è la soluzione più felice al problema della felicità.

È il modo più dignitoso nonché di evadere da se stessi, ma di dare di sé e del mondo una immagine ottimista.

L'arte è la vita non come è, ma come si desidera che sia.

Quindi l'origine di quella «necessità di bellezza», che per molti è fine supremo dell'arte; per moltissimi una convenzione, una forma d'istupidimento.

S'intende che nel significato morale dell'arte, «necessità di bellezza» implica «necessità di bontà», «necessità di virtù»: ciò che i Greci espri-

mevano con due aggettivi riuniti: *kalokagatòn*.

Propongo questa definizione della volgarità: «Scontentezza del proprio stato. Vergogna di se stessi». È una delle condizioni più comuni della vita morale. Spinta talvolta all'estrema ignobilità: vergognarsi dei propri genitori, delle proprie origini, della propria razza. Nella vita fisica, questa condizione ha un equivalente diretto: l'insoddisfazione, l'intolleranza del proprio stato fisico.

Nella gamma della patologia, credo non si trovi condizione più infelice (per quanto prepatologica): questa anticamera cronicamente aperta al male, questo soffio, questo fantasma di malattia, questa malattia *a vuoto*, questo stato morboso che non ingrana ancora negli organi: che *gira a folle*.

Il corpo posa. Il corpo si lamenta. Incomprendibilmente. Come una bestia che soffre ma non si sa esprimere. E l'uomo cede all'intollerabile peso di se stesso.

Di questo cercarsi fuori di sé medesimi, credo le donne più facili vittime degli uomini. Tante se ne veggono che spinte da una oscura ricerca, brancolano senza mete, senza equilibrio. Finché crollano.

Qui, la «volgarità» diventa *tragedia*.

E se la malattia stessa fosse la forma «acuta» della volgarità? Se la morte, come totale trasferimento fuori di se stessi, fosse la volgarità suprema?

E sottinteso che la volontà costante, orgogliosa di *essere se stessi*, è la forma legittima dell'aristocrazia... La Consulta Araldica richiede più d'un ritocco.

Un equivoco può nascere a questo

punto: confondere tendenza a evadere da se stessi, e lo slancio fomentato dall'ambizione, dalla volontà di progresso, dal richiamo della vittoria. Che sono condizioni antitetiche.

Non si capirà la profonda ragione dell'arte, se non si considera l'arte come la sola nobile evasione da se stessi, come felice conclusione del dramma della vita, come soluzione del problema del male, come rimpedio alla mortalità dell'esistenza.

Ricordiamo che l'uomo divide se stesso in anima e corpo. Il corpo costruisce il suo mondo. L'anima a sua volta vuole costruire il suo. L'arte, è il mondo dell'anima.

Diamo come ricordo preziosissimo di un'epoca della quale noi ci sentiamo eredi diretti, alcune riproduzioni di pittura «pompeiana».

Essa è poco apprezzata dai professionisti. Pittura più che altro da turismo. Pittura di cui si parlava a fine archeologico.

Tre anni fa, un tecnico dell'arte antica, Michele Pozzi, rivelò in parecchi articoloni larghi come casse di pianoforte, ciò che conoscono anche i legni delle biblioteche, che la pittura pompeiana non è a fresco ma a encausto. Questo dimostra quanto la pittura pompeiana è ancora fuori dell'abitudine.

Pittura a velature trasparentissime, leggera e profonda, spettacolo di un mondo che ha dimenticato le preoccupazioni della bestia, non poteva interessare uomini coinvolti nei drammi più bassi dell'esistenza, in quelle tristi operazioni che per molti sono espressioni, come usa dire, di calda umanità, abituati a quella pittura rozza, opaca, motosa che dal 600 in qua è la cosiddetta «pittura a olio».

Per noi, la pittura pompeiana, oltre che spettacolo d'impareggiabile bellezza, è l'ultimo sguardo di un'arte che aveva risolto quanto a sé il problema del male, che aveva attuato sulla terra il miracolo dell'immortalità. Poi, quello sguardo fu oscurato.

Col riportare il regno di Dio in cielo, il cristianesimo tolse all'arte quello che dell'arte era il compito più alto: la redenzione terrestre.

Questo compito rimase muto, finché Schopenhauer non lo risvegliò, finché l'Arte Moderna non lo rifece suo, e con questo in più, che l'Arte Moderna non usa temi, riferimenti, compagnia mitologica, ma, autonoma nella sua solitudine sdegnosa, crea essa stessa i temi, i riferimenti, la sua propria mitologia.

Qui si manifesta l'altissimo scopo dell'Arte - dell'Arte tutta, soprattutto dell'Arte Moderna. Implicito nell'arte ellenica e latina, sottinteso nel primo rinascimento, questo scopo l'Arte Moderna lo dichiara con precisa coscienza: l'anfionismo dell'Arte; l'Arte che edifica non una civiltà, ma un mondo. Che perfeziona la vita, che perfeziona l'uomo. Che umanizza i mostri, che dà una personalità agli oggetti, un'anima alle cose, ai mobili, alle case, che fa scendere le statue dagli zoccoli e le aggrega alla nostra compagnia. Che esclude a poco a poco tutto quanto c'è di bestiale, di duro, di settario, di ottuso, di ostile, di incongregabile nelle cose, nella natura, nell'uomo. Che perfeziona la biologia. Che mette tregua alla lotta feroce dei sessi. Uomini cupi, cacciatori selvaggi, occhi spalancati, enormi pupille nere e atone, mascelle turchine; e dall'altra parte, nelle foreste delle città, donne pesanti e

senza sorriso nella loro forma di anfore. I rapporti tra uomo e uomo, tra uomo e donna disinteressati e senza odore di sangue. Amore senza lotta, senza odio. Una mente Universale straordinariamente lucida e pacata. Un'innocenza superiore e cosciente. Questa *l'humanitas* che l'Arte Moderna ha il fine nonché il rappresentare, ma di attuare. E, se occorre, di inventare.

Mario Mafai: Il pittore, l'uomo, le pere [1942]

Il pittore non riconosce la figura umana; ha perduto memoria di quei tratti che per tanto tempo la pittura descrisse.

Adesso manca curiosità per l'individuo e il pittore non trova occasioni che accendano i suoi interessi di artista e fatti che riguardino il suo modo di dipingere; e non a torto, certo.

È l'uomo che perde la sua fisionomia, che dimentica se stesso, preso com'è da un'esaltazione di inconsapevole generosità; conformarsi, confondersi, diluirsi nelle abitudini degli altri, nei loro gusti, nei pensieri dei più e dei molti per lui è una necessità quotidiana. Nuoce questo alla sua antomia che è sempre tipo, cioè unica.

Se fosse un poco avaro e geloso della propria eredità di pensiero e di sangue! Ma i suoi istinti migliori li ha addomesticati e come gocce nelle acque del fiume si incanalano e si consumano per interessi estranei ai suoi; la sua intelligenza non gli serve più, e come lancia spezzata il suo pensiero è lava spenta.



E sacrificio non è, ma solo debolezza, anemia. Infatti anche nei malati, quel sapore amaro e quel senso di vuoto che noi spesso vediamo, si traduce attraverso una malignità sorda e delusa.

Il pittore si entusiasma per altre forme; le sue simpatie vanno a un genere diverso: un oggetto qualsiasi che lo spazio crei e accenda di vibrazioni e di colore, una mela come una stoffa dalle tonalità rare, un vetro con le sue lucentezze sono elementi che formano quella flora spettacolosa che nutre la sua fantasia.

Da qui nascono le sue emozioni, qui elabora la sua grammatica, questi sono i pretesti per i suoi problemi. La sua pittura infatti è nello scintillio sanguinoso dei chicchi di un melograno, nella carnosità soffice dei petali di un fiore, nella sonorità

del cadmio grondante di un limone. Ecco la verità per l'artista; questo mondo fermo, che tuttavia può muovere e agitare a suo piacimento, non l'obbliga ad avventure pericolose e soddisfa la sua preziosa pigrizia.

Quando invece vuol definire quella superficie particolare che chiamiamo il volto di una persona, trova fratture impossibili, disarmonie, appendici quasi sempre grossolane come il naso, complicazioni barocche come l'orecchio, e quei due baffi sugli occhi che gravano su la fisionomia; tutti infatti che distraggono e creano seri imbarazzi. Ecco perché il pittore troverà più bello il vaso azzurro riflesso in un cielo notturno che l'incerto tono del viso di una signorina M qualsiasi, più passione in una rosa stinta dal tempo ma ferma dopo il processo di corrosione nella sua strana luminosità che nella falsa giovinezza di una contessa.

In epoche passate e in quelle più fastose in particolare, l'uomo si difendeva più di noi cercando di modificare i suoi lineamenti; le ciprie, le pazienti acconciature, le sete, i merletti, le parrucche servivano a nobilitarlo e in qualche modo a differenziarlo.

Certo, oggi siamo in un'epoca differente, più virile, dirà qualcuno, ma più povera, direi io. Il pittore, quando dipinge una figura, pensa a una natura morta, e quella ci sta nella tela come le pere e la bottiglia; nel caso peggiore, sono sempre delle care persone di casa estranee e annoiatissime, che si prestano alle petulantissime insistenze del loro parente pittore.

Ci sono state epoche povere nei secoli anonimi del Medioevo, ma i loro personaggi hanno le facce lumi-

nose e piatte, sono vestiti di luce e di colore, e una grande ricchezza interiore li illumina e li corrode.

Anche il corpo ha avuto la sua parte in tempi remoti. Il corpo è più armonioso e fantastico del viso; si apre con eleganza fra i due rami delle clavicole, sulla cassa toracica che il respiro fa dilatare, facendo apparire le sue corde che con ritmo si alzano e si abbassano, e fa pensare a un'arpa a due braccia. Dietro la colonna vertebrale, questa lunga collana è un serpente dalla testa schiacciata sui reni, e si perde nell'incanto dello spazio delle due maestose masse glutee. Davanti il ventre come un morbido monte col suo piccolo cratere, l'ombelico, sempre instabile: sotto c'è un triangolo senza vertice. E poi le più belle colonne, le gambe, gli imprevisti ornamentali, la conca del bacino solenne, la rotula del ginocchio dal guscio perfetto, i gemelli come un grafico sacro.

Il corpo non ha espressione, ha carattere; e la testa è soltanto un'appendice indifferente, il più delle volte un'intrusa. Gli apparati sensoriali non sono in vista come nel viso e per questo le superfici diventano larghe e raccolte, e la costruzione è pura. Ogni volta che noi vediamo un nudo, ci sembra sia stato creato allora, se ne riceve un senso di meraviglia, e infatti una strana animalità lo avvicina e lo lega come parte di una vitalità misteriosa alle altre cose della natura.

È un secolo, quasi, che la natura morta è stata, se non tutta, ma certamente la più sicura e singolare rappresentazione: questo giuoco appassionato che in fondo è come dipingere tanti autoritratti, come lisciare ri-

petutamente se stesso. L'uomo, è vero, ha dimenticato la sua fisionomia, ma il pittore non vede più con gli occhi. Ha paura di un'avventura che gli costerebbe pericoli.

Costruire un uomo com'è oggi è difficile, il suo fatto morale ci sfugge

e a volerlo definire si ha la sensazione di gettarsi nel vuoto. Una delle manifestazioni più comuni, per esempio, è questo muoversi, questo agitarsi. Nel bisogno che diventa addirittura affezione per un telefono, per la radio, per l'ascensore. Se dovessimo

fermarci a questi aspetti, la sua anatomia dovrebbe consentire in una testa piccolissima con gli arti molto sviluppati, capacità di ventre superiore al normale. Ma di queste definizioni se ne possono trovare molte altre, s'intende.

FINITO DI STAMPARE
NEL MESE DI LUGLIO 1988
A TRENTO CON I TIPI DELLA
TIPOLITOGRAFIA EDITRICE

TEMI

